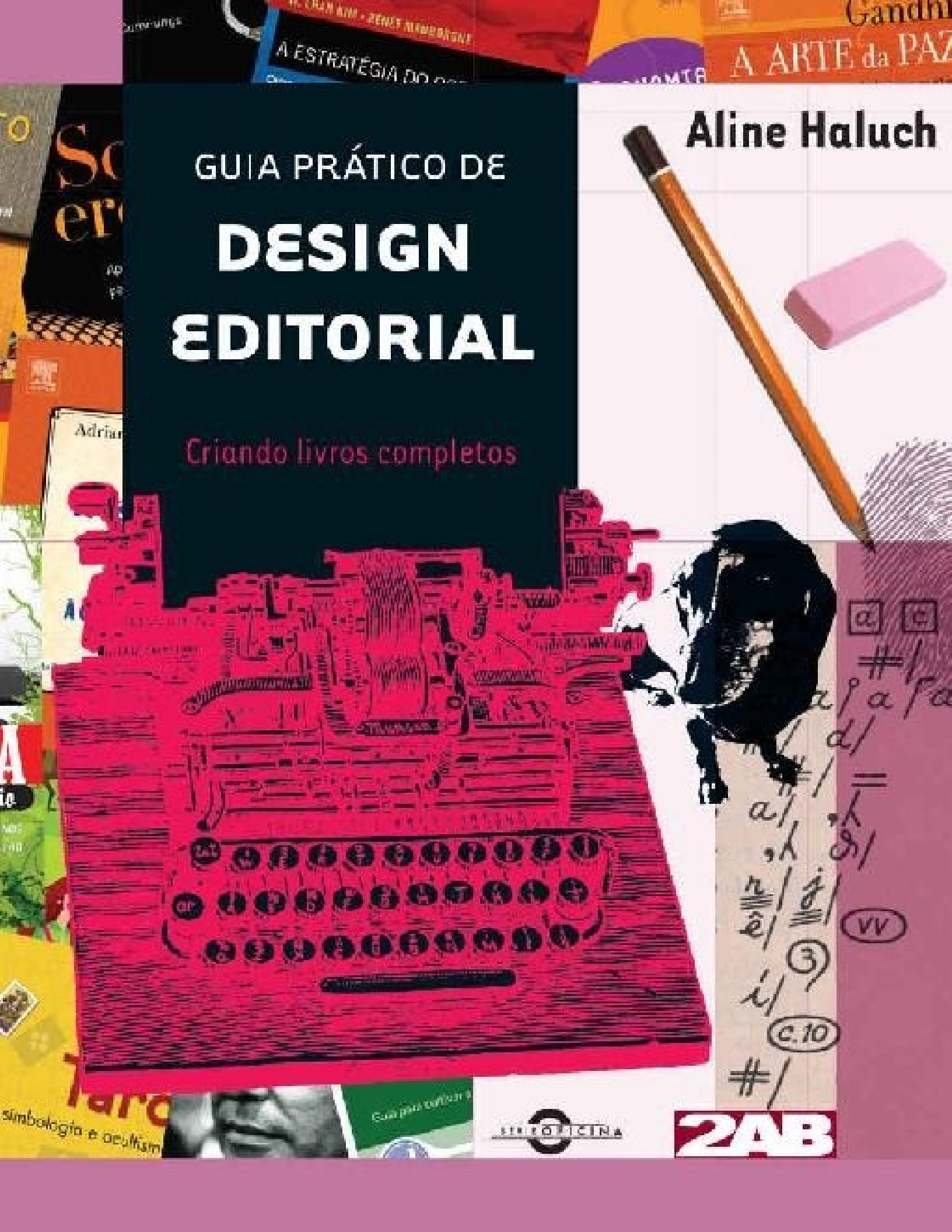
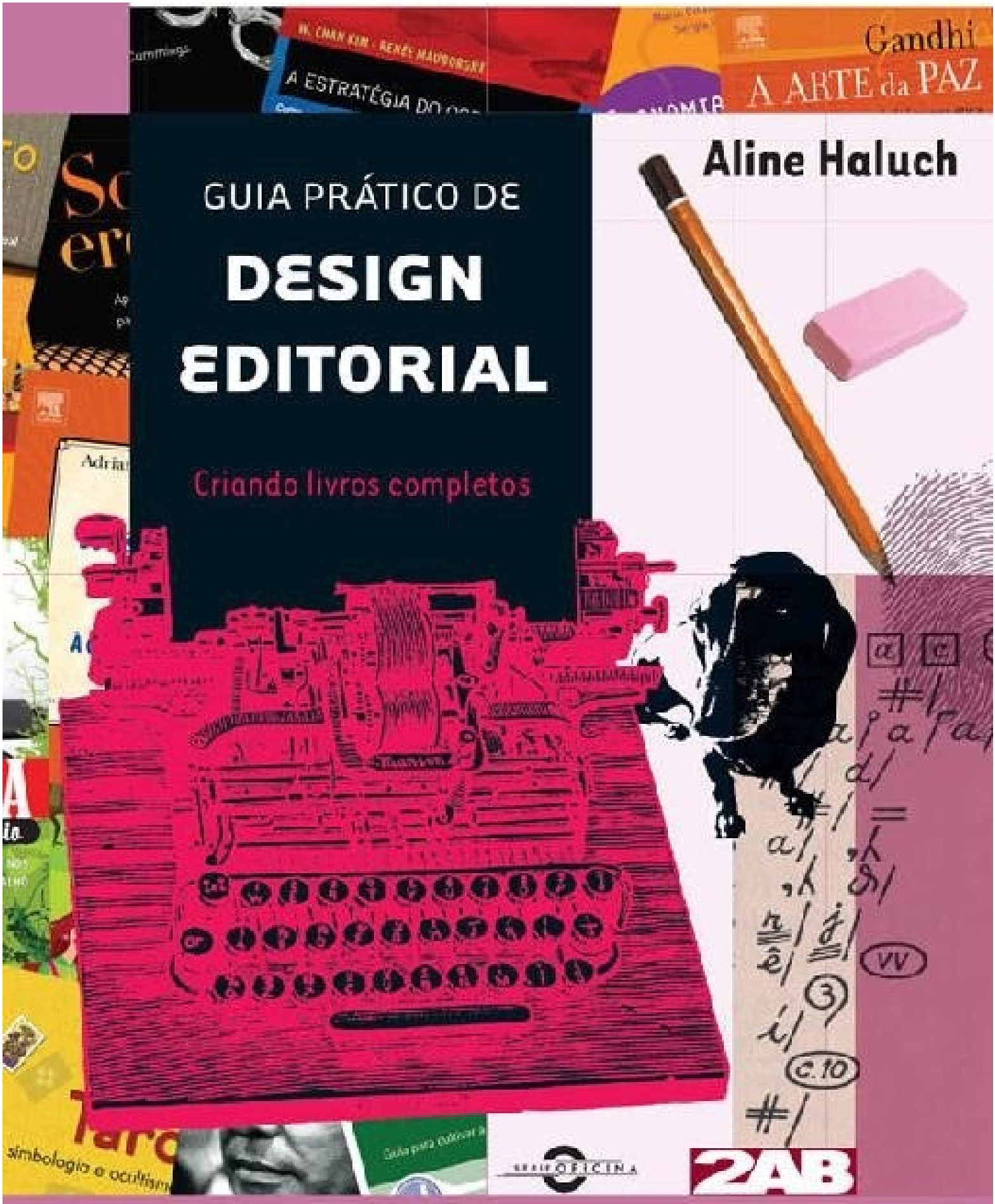

GUIA PRÁTICO DE
DESIGN
EDITORIAL
Criando livros completos
Aline Haluch
A ARTE da PAZ
Gandhi
A ESTRATÉGIA DO
SENAC
2AB


Gandhi
A ARTE da PAZ
Aline Haluch
GUIA PRÁTICO DE
DESIGN
EDITORIAL
Criando livros completos
ZAB

GUIA PRÁTICO DE DESIGN EDITORIAL

© Todos os direitos reservados à 2AB Editora Ltda.

Editor	Vítor Barreto
Coordenação editorial	André Beltrão
Revisão	Celina Karam
Projeto gráfico	Aline Haluch | Studio Creamcrackers e diagramação
Produção de ebook	S2 Books

www.2ab.com.br
Impresso no Brasil. *Printed in Brazil*.
Julho 2013

Esta obra foi registrada no Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional, sob o Número 515.665, Livro 978, Folha 41.
Não pode ser reproduzida ou transmitida, na totalidade ou em parte, sem a autorização prévia, por escrito, do autor, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos ou gravações.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

H197gHaluch, Aline.
Guia prático de design editorial : criando livros completos /
Aline Haluch. – Teresópolis, RJ : 2AB, 2013.
104 p. : il. ; 23 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-86695-76-6

1. Design editorial. 2. Projeto gráfico (Tipografia). 3. Livros - Diagramação. 4. Livros - Editoração eletrônica. 5. Editoração eletrônica - Software. I. Título. </9>

CDU 655.254.2
CDD 686

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:
1. EDITORAÇÃO 655.254.2

(BIBLIOTECÁRIA RESPONSÁVEL: SABRINA LEAL ARAUJO – CRB 10/1507)

Aline Haluch

GUIA PRÁTICO DE DESIGN EDITORIAL

Criando livros completos

Aos meus alunos do
Workshop Design Editorial
que originou este livro.

“Um livro é um espelho flexível da mente e do corpo. Seu tamanho e proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz quando as páginas são viradas, o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito. Se o livro se parecer apenas com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querer lê-lo”

Robert Bringhurst, *Elementos do estilo tipográfico*, p.159

Capa

Créditos

Folha de rosto

Dedicatória

Guia prático de design editorial

Apresentação

Agradecimentos

Introdução

Por onde começar? Organize-se

Trabalhando no arquivo digital

A capa do livro

Acabamentos e recursos gráficos

Conclusão

Bibliografia

GUIA PRÁTICO DE DESIGN EDITORIAL

Criando livros completos

APRESENTAÇÃO

Como este livro nasceu?

Desde que começamos o Studio Creamcrackers, em abril de 1998, tínhamos em mente o trabalho no mercado editorial. Nosso primeiro cliente nessa área foi a Editora Elsevier (na época Ed. Campus, nosso cliente até hoje) com projetos de capas de livros. De lá para cá muitos clientes vieram e se foram e, com alguns, construímos parcerias realmente profícuas, como a que temos com a 2AB Editora.

Trabalhar com design editorial muitas vezes é como se lançar num precipício sem saber onde estará a ponte – embora saibamos que ela está lá[1]. A cada texto que aparece vem com ele o desafio de criar um livro novo, original, valorizando o empenho do autor e justificando o investimento da editora. O design editorial não é apenas o projeto do livro, mas a expectativa de torná-lo lido, útil, consumido e, mais, lido com conforto. Essa palavra parece estranha – mais associada a camas e sofás, onde o livro será lido – mas é fundamental para o design de livros. Há algo pior do que ter em mãos um texto extraordinário, daquele autor que você ama, e não conseguir lê-lo porque o tipo é pequeno demais, com entrelinha de menos, margens mínimas? Frustrante.

Bem, quando nos propomos a fazer um trabalho, levamos em conta o que queremos para nós mesmos e com o design de livros é assim. Quem gosta de ler percebe como pode tornar o livro melhor, mais confortável e isso era um dos objetivos do meu workshop Design Editorial que originou este livro. Começamos a oferecer o curso de 16 horas no próprio espaço do Studio Creamcrackers em 2005 e, a partir de 2010, na 2AB Escola de Design e Inovação. Já tivemos 15 turmas, pelo menos 150 pessoas compartilhando problemas e soluções em generosas discussões. A cada turma, novas questões surgiam e buscávamos aprimorar e até criar aulas extras sobre alguns assuntos. E assim eu aprendia com as dúvidas dos alunos. Retroalimentação.

Naturalmente veio a ideia do livro, que foi criado com base na apostila do curso e aprimorado com as discussões e com a pesquisa atualizada. O livro contém informações práticas desenvolvidas no dia a dia do trabalho de projeto de livros – capas, miolos e livros completos. Para muitas dessas informações busquei o referencial teórico e para outras a experiência prática se sobrepõe. Obviamente não há uma verdade absoluta no design, e sim maneiras de se projetar; este livro mostra minha maneira de trabalhar, métodos desenvolvidos mentalmente por mim depois de muitos erros e acertos, não há receita nem fórmula, mas dicas de o que fazer caso você queira trabalhar seriamente com o design de livros.

Para trabalhar com livros devemos saber que temos uma grande responsabilidade e sorte – muitos verão nosso trabalho e o admirarão. O livro acompanha a humanidade desde tempos remotos e hoje assume novos formatos e suportes, como o livro digital, e não há porque contrapor um ao outro. Podemos coexistir: o papel e a tela retina, um não exclui o outro, pelo menos por enquanto!

Espero que todos aproveitem e utilizem as informações aqui contidas para criar belos livros, impressos ou virtuais – afinal os leitores serão sempre nosso objetivo!

1 Aqui, faço referência à clássica cena de *Indiana Jones e a última cruzada* em que o protagonista precisa ter fé o suficiente para se lançar no precipício em busca do Graal. Graças ao diário de seu pai, um livro, no qual as diretrizes estavam anotadas.

Agradecimentos

São muitos a quem tenho que agradecer:
Vítor Barreto, editor da 2AB que não me deixou desistir desse projeto;
André Beltrão e toda a equipe do Creamcrackers – especialmente à minha assistente Juliana Braga;
Laura van Boekel, editora e amiga querida que me proporcionou livros lindos para ilustrar e projetar;
À minha mestra Ana Luisa Escorel;
José Jardim, Viviane Godoi, Elke Kropotoff, Marco Aurélio Rodrigues, Zélia de Oliveira, Ricardo Redisch, Karen Acioly, Antonio Herranz – pelas réguas de cálculo tipográfico, e a meus clientes nas editoras a que atendo há todos esses anos: Campus Elsevier, 2AB, Gen-Ltc, Riobooks, Sesc, Best Seller, Rocco, Civilização Brasileira, Escrita Fina e Tinta Negra.
Obrigada pela confiança!

INTRODUÇÃO

Oportunidades de trabalho/
O design editorial hoje

O designer que quiser trabalhar com design editorial poderá optar pela prestação de serviços como freelancer ou com um escritório; como funcionário dentro de uma editora de livros; em jornais; em editoras que publicam revistas (Abril, Globo etc.); em instituições públicas ou privadas – para ingressar em instituições públicas é importante ficar atento aos editais de concursos, infelizmente escassos na nossa área.

Para se trabalhar com editoração hoje o profissional deverá ter:
• Conhecimentos específicos de produção editorial;
• Domínio técnico do processo de elaboração de um livro;
• Conhecer a simbologia de correção dos originais;
• Conhecer todos os elementos que vão compor o livro – no que se refere ao miolo e à capa;
• Utilizar fluentemente os softwares gráficos e de editoração eletrônica.

Os principais programas profissionais são: para editoração – Adobe Indesign, QuarkExpress e, mesmo fora do mercado, o PageMaker. Pessoalmente considero que o ***Indesign*** supera tanto o Quark quanto o PageMaker em tudo – desde a facilidade na interface, rapidez e precisão, até a estabilidade. Outra vantagem de se trabalhar com o pacote Adobe é a facilidade na inserção de elementos entre os diferentes programas.

Para trabalhos gráficos, os softwares mais utilizados são o Adobe Illustrator para ilustração vetorial e o Photoshop para edição de imagens.

O trabalho do designer de capas de livros e do designer de livros (miolo) é bem diferente – há profissionais específicos em cada área e alguns que realizam o trabalho completo. Desenvolver um livro completo – capa, projeto gráfico de miolo e sua diagramação, é desafiador mas muito prazeroso, particularmente é quando consigo me realizar num projeto editorial. Se além disso, houver ainda a ilustração, é a perfeição!

Breve panorama histórico

De acordo com Emanuel Araújo, em sua obra fundamental A construção do livro, o conceito do editor como a pessoa encarregada de “organizar, selecionar, normalizar, revisar e supervisar, para publicação, os originais de uma obra e, às vezes, prefaciar e adotar textos de um ou mais autores” se mantêm apenas na língua inglesa. Na língua portuguesa e outros idiomas latinos, o sentido corrente do editor corresponde àquela figura com a responsabilidade comercial sobre o livro (o equivalente ao publisher, na língua inglesa) – como o lançamento, a distribuição e até a venda do livro (Araújo. 1986:35)

> O significado original, conservado no latim, justifica, destarte, a compreensão da palavra como se emprega em inglês, qual seja, a de pessoa encarregada de produzir, dentro de padrões literários e gráfico-estéticos, uma obra destinada a divulgação comercial. Nesse sentido, pelo menos, acha-se consignado o termo ‘editor’ numa obra publicada pela Unesco “ pessoa responsável pelo conteúdo ou pela preparação da publicação de um documento para o qual pode ou não ter contribuído” (Araújo. 1986:36).

O editor, então entendido como preparador de originais, aparece historicamente desde o século III a.C. como responsável pela edição dos textos a serem transcritos pelos copistas. A transmissão era basicamente oral e o livro alcança sua função com as obras de prosa e tragédia que estimulava a produção de textos.

Os livros e seu comércio começam a desenvolver-se no século IV a.C.

> Com o aumento do mercado leitor surgiram as profissões estritamente associadas ao livro: o copista (bibliográphos), o especialista em pintar letras capitais (kalligráphos) e o livreiro (bibliopóles) (Araújo, 1986:36).

Por volta de 290 a.C. Ptolomeu I fundou a Biblioteca de Alexandria que, durante mais de dois séculos exerceu profunda influência nos caminhos da editoração até sofrer o incêndio em 47 a.C, que a destruiu. Os primeiros editores da biblioteca de Alexandria tomaram para si a responsabilidade de estabelecer normas e padrões para a criação e reprodução das obras, ainda feitas a mão pelos copistas. Os livros eram transcritos por copistas profissionais que reproduziam em grupo um texto ditado por uma só pessoa. Com isso havia inúmeras variações da mesma obra.

A partir do século II d.C. foi inventado o códice (códex) que rapidamente substituiu o rolo de papiro na confecção dos livros. Com isso difundiu-se também o pergaminho, mais resistente que o papiro, costurados de modo a formar cadernos de três ou quatro folhas numeradas, outra grande novidade. A adoção do códice foi tão fundamental que é considerada tão ou mais importante que a invenção dos tipos de Gutemberg, pois gerou uma mudança formal definitiva para o livro (Araújo, 1986:39).

No Ocidente acredita-se que o maior impulso de recuperação e produção de textos se deu graças à iniciativa dos monges, que estenderam sua iniciativa por toda a Europa até o século XV. Na Idade Média, nos mosteiros e abadias, procurou-se recuperar os textos clássicos por meio das cópias e criar os compêndios e enciclopédias em diferentes áreas do conhecimento (Araújo, 1986:41).

Os monges desenvolveram um grande trabalho de compilação de manuscritos, copiando, ilustrando e criando padrões visuais para que as obras ficassem o mais parecidas entre si. Além desses padrões,

criou-se uma dinâmica de trabalho entre eles: havia os monges que pautavam as folhas e as dobravam, os copistas que eram em maior número e o supervisor editorial. As obras mais complexas iam para a mão dos monges mais habilidosos e os detalhes especiais eram feitos pelos iluminadores ou miniaturistas. Por fim, a obra seguia para o encadernador que montava e costurava as páginas (Araújo, 1986: 42).

As primeiras editoras datam do século XVI, mas foi a partir da metade do século XVIII que se consolidaram nos principais centros urbanos. Foi quando as funções do publicador e do impressor se separam, exigência dos tempos da Revolução Industrial, que trouxeram ainda os diversos avanços tecnológicos na área editorial. A apresentação do livro acompanhou esses progressos nas pesquisas de tipos de Baskerville, Didot e Bodoni e também nas reproduções de ilustrações em xilogravura, talho-doce, água-forte, litografia e, mais tarde, a fotografia.

No Brasil, oficialmente, é a partir de 1808 que há permissão para imprimir livros e periódicos, quando a família real chega por aqui e D. João VI autoriza a montagem da Impressão Régia no Rio de Janeiro. Antes disso era proibido e quem transgredia tinha sua pequena imprensa fechada.

Em meados do século XIX, no Rio de Janeiro, alguns europeus fundaram filiais de casas editoras de renome em Paris – Laemmert, Villeneuve, Leuzinger, Ogler, Garnier.

Logo depois da Primeira Guerra Mundial, acontece a afirmação da indústria editorial brasileira. Nas décadas de 1960/70 as editoras se profissionalizam cada vez mais. As principais editoras têm um departamento editorial que controla todo o fluxo dos originais e que contrata o serviço do designer para projetos de capa e miolo. Além disso, as editoras com maior demanda têm equipes internas de design, editoração e produção gráfica.

Gostar de ler/Gostar de ver

> “O design de livro é diferente de todos os outros tipos de design gráfico. O trabalho real de um designer de livro não é fazer as coisas parecerem ‘legais’, diferentes ou bonitinhas. É descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O design de livro não se deleita com sua própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras. Um bom design só pode ser feito por pessoas acostumadas a ler – por aquelas que perdem tempo em ver o que acontece quando as palavras são compostas num tipo determinado.”
> (Hendel, Richard 2003. *O design do livro*, p.3)

• um exercício rápido

Quando estamos fazendo os estudos do projeto gráfico do livro, levamos um tempo considerável escolhendo o tipo que utilizaremos no corpo do texto e nos demais elementos textuais que podem ter outra tipografia – como nas notas de rodapé, legendas, créditos etc. Isso demanda realmente um tempo grande para que tenhamos certeza de que determinada tipografia se encaixe naquele texto. A tipografia pode ajudar a reforçar o sentido do texto e define o caráter do livro. Livros clássicos têm seu sentido reforçado com uma tipografia clássica – Garamond ou Baskerville; o mesmo acontece com um livro de conteúdo de vanguarda podendo utilizar fontes descontrutivistas, por exemplo.

Um dos exercícios que fazemos é compor um parágrafo em determinados tipos (quatro tipos com desenhos bastante diferentes) e compará-los em questões relativas à legibilidade, mancha, cor, peso, considerando o desenho do tipo, corpo e entrelinha. O que preferimos? O que é mais legível, mais agradável?

A revista ilustrada *A Maçã* foi lançada no dia 11 de fevereiro de 1922 no Rio de Janeiro e rapidamente tornou-se um sucesso de vendas, esgotando seu primeiro número. *A Maçã* era uma publicação galante, dirigida ao público masculino, e trazia como âncora o espírito satírico que o escritor Humberto de Campos cultivava desde 1917 nos contos do Conselheiro XX. Os 11 volumes publicados com esse pseudônimo transformaram-no em autor de sucessos, obtendo altas vendagens, mas renderam-lhe também duras críticas. Por muito tempo foram mal-vistos como uma literatura licenciosa. Conforme afirma seu biógrafo, “Os mesmos lábios que riam quando eram lidas as suas anedotas, repeliam-nas à frente dos outros, taxando-as de imoral.” (Picanço, 1937:176). Mesmo assim, em maio de 1920, Humberto de Campos ingressou na Academia Brasileira de Letras, aos 33 anos de idade. Gradativamente, foi colecionando críticas, ao mesmo tempo que obtinha um sucesso estrondoso junto ao público que consumia avidamente seus contos satíricos.

Minion Regular 11/12

A revista ilustrada *A Maçã* foi lançada no dia 11 de fevereiro de 1922 no Rio de Janeiro e rapidamente tornou-se um sucesso de vendas, esgotando seu primeiro número. *A Maçã* era uma publicação galante, dirigida ao público masculino, e trazia como âncora o espírito satírico que o escritor Humberto de Campos cultivava desde 1917 nos contos do Conselheiro XX. Os 11 volumes publicados com esse pseudônimo transformaram-no em autor de sucessos, obtendo altas vendagens, mas renderam-lhe também duras críticas. Por muito tempo foram mal-vistos como uma literatura licenciosa. Conforme afirma seu biógrafo, “Os mesmos lábios que riam quando eram lidas as suas anedotas, repeliam-nas à frente dos outros, taxando-as de imoral.” (Picanço, 1937:176). Mesmo assim, em maio de 1920, Humberto de Campos ingressou na Academia

Brasileira de Letras, aos 33 anos de idade. Gradativamente, foi colecionando críticas, ao mesmo tempo que obtinha um sucesso estrondoso junto ao público que consumia avidamente seus contos satíricos.

Minion Condensed 12/18

A revista ilustrada *A Maçã* foi lançada no dia 11 de fevereiro de 1922 no Rio de Janeiro e rapidamente tornou-se um sucesso de vendas, esgotando seu primeiro número. *A Maçã* era uma publicação galante, dirigida ao público masculino, e trazia como âncora o espírito satírico que o escritor Humberto de Campos cultivava desde 1917 nos contos do Conselheiro XX. Os 11 volumes publicados com esse pseudônimo transformaram-no em autor de sucessos, obtendo altas vendagens, mas renderam-lhe também duras críticas. Por muito tempo foram mal-vistos como uma literatura licenciosa. Conforme afirma seu biógrafo, “Os mesmos lábios que riam quando eram lidas as suas anedotas, repeliam-nas à frente dos outros, taxando-as de imoral.” (Picanço, 1937:176). Mesmo assim, em maio de 1920, Humberto de Campos ingressou na Academia Brasileira de Letras, aos 33 anos de idade. Gradativamente, foi colecionando críticas, ao mesmo tempo que obtinha um sucesso estrondoso junto ao público que consumia avidamente seus contos satíricos.

Minion Condensed 12/14

A revista ilustrada *A Maçã* foi lançada no dia 11 de fevereiro de 1922 no Rio de Janeiro e rapidamente tornou-se um sucesso de vendas, esgotando seu primeiro número. *A Maçã* era uma publicação galante, dirigida ao público masculino, e trazia como âncora o espírito satírico que o escritor Humberto de Campos cultivava desde 1917 nos contos do Conselheiro XX. Os 11 volumes publicados com esse pseudônimo transformaram-no em autor de sucessos, obtendo altas vendagens, mas renderam-lhe também duras críticas. Por muito tempo foram mal-vistos como uma literatura licenciosa. Conforme afirma seu biógrafo, “Os mesmos lábios que riam quando eram lidas as suas anedotas, repeliam-nas à frente dos outros, taxando-as de imoral.” (Picanço, 1937:176). Mesmo assim, em maio de 1920, Humberto de Campos ingressou na Academia Brasileira de Letras, aos 33 anos de idade. Gradativamente, foi colecionando críticas, ao mesmo tempo que obtinha um sucesso estrondoso junto ao público que consumia avidamente seus contos satíricos.

Helvetica Neue 11/13.2

Quando fazemos esse exercício no workshop, nunca há um consenso e talvez um parágrafo seja mesmo pouco para ter certeza. A maioria das pessoas prefere a terceira e a quarta opções, textos com um tipo e espacejamento mais proporcional e legível. A segunda opção, embora tenha o mesmo tipo da terceira (a favorita) tem uma entrelinha grande demais que incomoda os leitores.

Apesar de a leitura ser “horizontal”, nosso olho não lê letra por letra nem palavra por palavra, mas os agrupamentos que sugerem as formas das palavras e as sentenças. Dessa maneira, precisamos de espaço

para ler, precisamos das “entrelinhas” para perceber a forma da frase. Do contrário, quando a entrelinha é muito pequena, nosso olho se confunde e nos perdemos entre uma linha e outra. Dependendo do livro pode nos levar à desistência, ou então demoraremos o dobro do tempo para lê-lo.

Que tipo de livro será feito?

Livro-texto

Possui apenas texto, sem ilustrações. No máximo gráficos, tabelas e uma ou outra vinheta. Para esse tipo de livro precisamos nos concentrar basicamente no tipo e seus espaços: entrelinha e margens.

46
O LIVRO DA METAFICÇÃO

Esse ser tão perseguido mas nunca encontrado, essa identidade tão estudada mas sempre indefinida também encontra expressão no célebre título do capítulo XI das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis: "O menino é o pai do homem". Normalmente pensamos em um homem que, com a idade e a companheira apropriada, pode ser pai de um menino — mas não pensamos, como Machado, que um menino pode ser o pai do homem que ele mesmo será um dia, gerando-o com suas ações e omissões, com suas palavras e seus silêncios, desde bem pequeno. Num mesmo indivíduo dividem-se, paradoxalmente, várias possibilidades de ser.

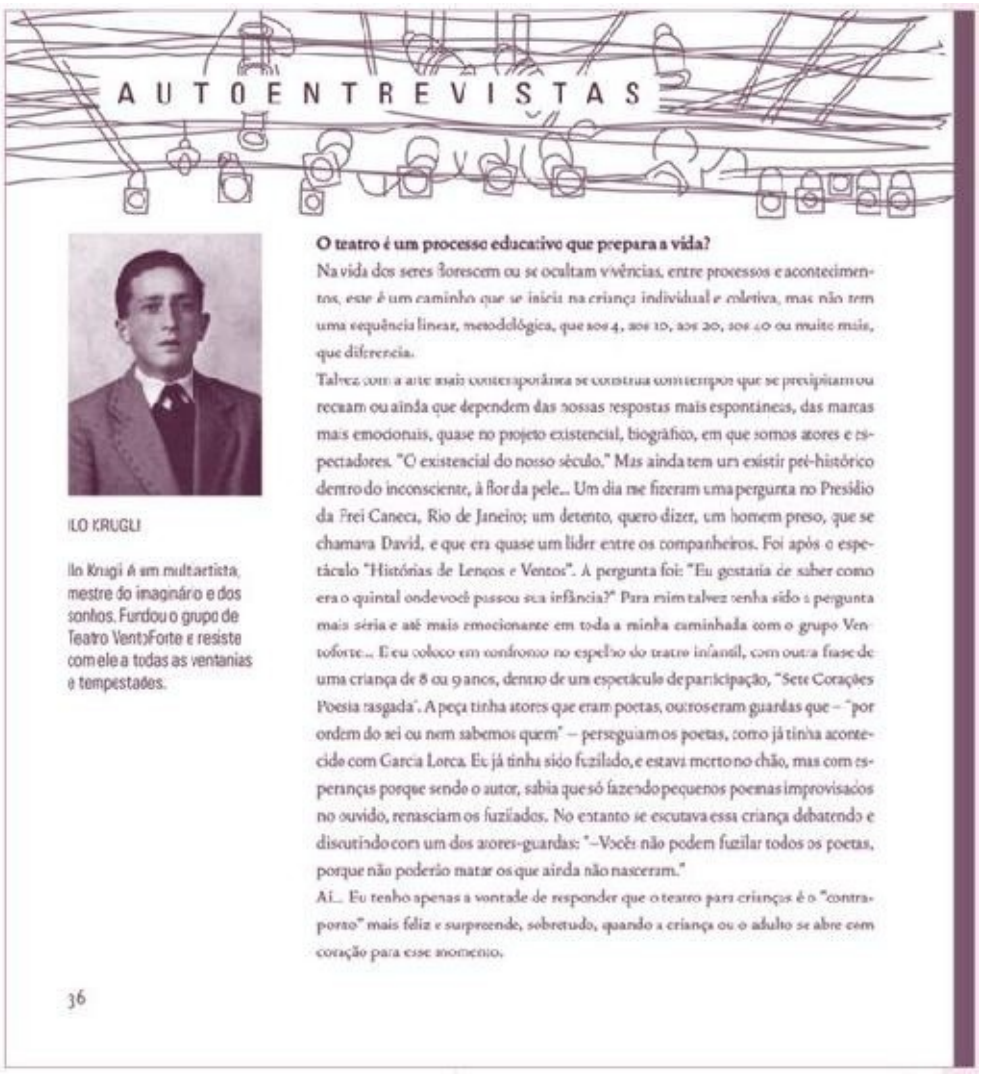
A ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional mobiliza os mesmos labirintos e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma — ou melhor, sobre os nossos conhecimento e desconhecimento da realidade. De acordo com Patricia Waugh, "ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional" (Waugh, 1984, p. 2 — "In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text").

Questiona-se então se a realidade não seria já da ordem da ficção, ou seja, se o conhecimento que se tem da realidade não poderia ser senão ficcional. Se essa formulação radical for verdadeira, a consciência tem como objeto a si mesma — ou, dizendo de outro modo, a consciência é feita de consciência. A reflexão teórica sobre a literatura se amplia para uma reflexão filosófica sobre o mundo e sobre como o construímos para esconder o nosso desconhecimento dele.

O livro da Metaficção Editora Tinta Negra 2009

Livro-ilustrado

O livro ilustrado é composto de textos e imagens, as quais poderão ser fotografias ou ilustrações. Para esse tipo de livro a complexidade aumenta, principalmente pela necessidade de fazer a imagem acompanhar o texto, pois esse é o sentido – a mensagem visual reforça a mensagem verbal. Para esse livro o grid, que é essencial para qualquer livro, se torna imprescindível.



AUTOENTREVISTAS

ILO KRUGLI

Ilo Krugli é um multiartista, mestre do imaginário e dos sonhos. Fundou o grupo de Teatro Vento Forte e resiste com ele a todas as ventanias e tempestades.

O teatro é um processo educativo que prepara a vida?

Na vida dos seres florescem ou se ocultam vivências, entre processos e acontecimentos, este é um caminho que se inicia na criança individual e coletiva, mas não tem uma sequência linear, metodológica, que aos 4, aos 10, aos 20, aos 40 ou muito mais, que diferencia.

Talvez com a arte mais contemporânea se construa com tempos que se precipitam ou recuam ou ainda que dependem das nossas respostas mais espontâneas, das marcas mais emocionais, quase no projeto existencial, biográfico, em que somos atores e espectadores. "O existencial do nosso século." Mas ainda tem um existir pré-histórico dentro do inconsciente, à flor da pele... Um dia me fizeram uma pergunta no Presídio da Frei Caneca, Rio de Janeiro; um detento, quero dizer, um homem preso, que se chamava David, e que era quase um líder entre os companheiros. Foi após o espetáculo "Histórias de Lenços e Ventos". A pergunta foi: "Eu gostaria de saber como era o quintal onde você passou sua infância?" Para mim talvez tenha sido a pergunta mais séria e até mais emocionante em toda a minha caminhada com o grupo Vento forte... E eu coloco em confronto no espelho do teatro infantil, com outra frase de uma criança de 8 ou 9 anos, dentro de um espetáculo de participação, "Sete Corações Poesia rasgada". A peça tinha atores que eram poetas, outros eram guardas que – "por ordem do rei ou nem sabemos quem" – perseguiam os poetas, como já tinha acontecido com Garcia Lorca. Eu já tinha sido fuzilado, e estava morto no chão, mas com esperanças porque sendo o autor, sabia que só fazendo pequenos poemas improvisados no ouvido, renasciam os fuzilados. No entanto se escutava essa criança debatendo e discutindo com um dos atores-guardas: "–Vocês não podem fuzilar todos os poetas, porque não poderão matar os que ainda não nasceram."

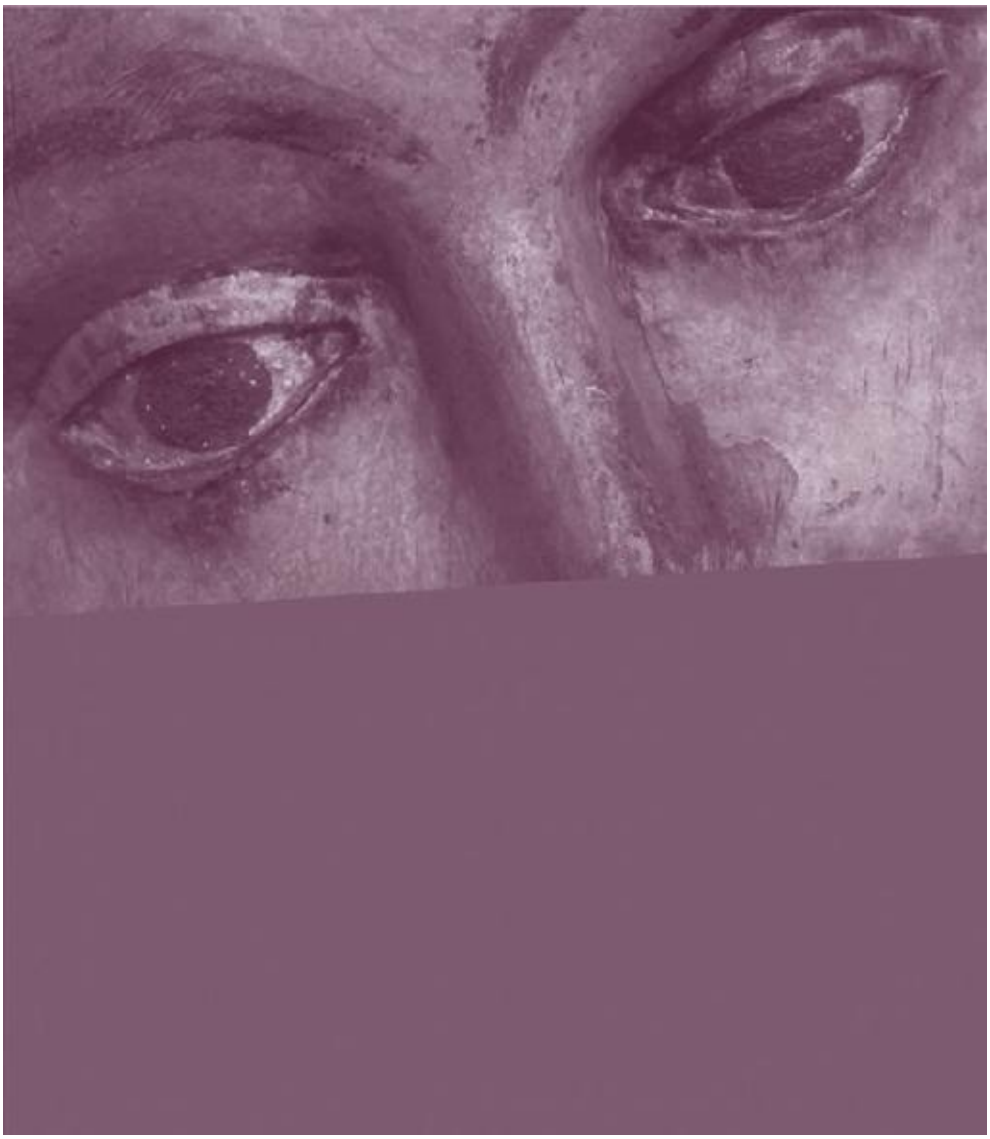
Aí... Eu tenho apenas a vontade de responder que o teatro para crianças é o "contraponto" mais feliz e surpreende, sobretudo, quando a criança ou o adulto se abre com coração para esse momento.

36

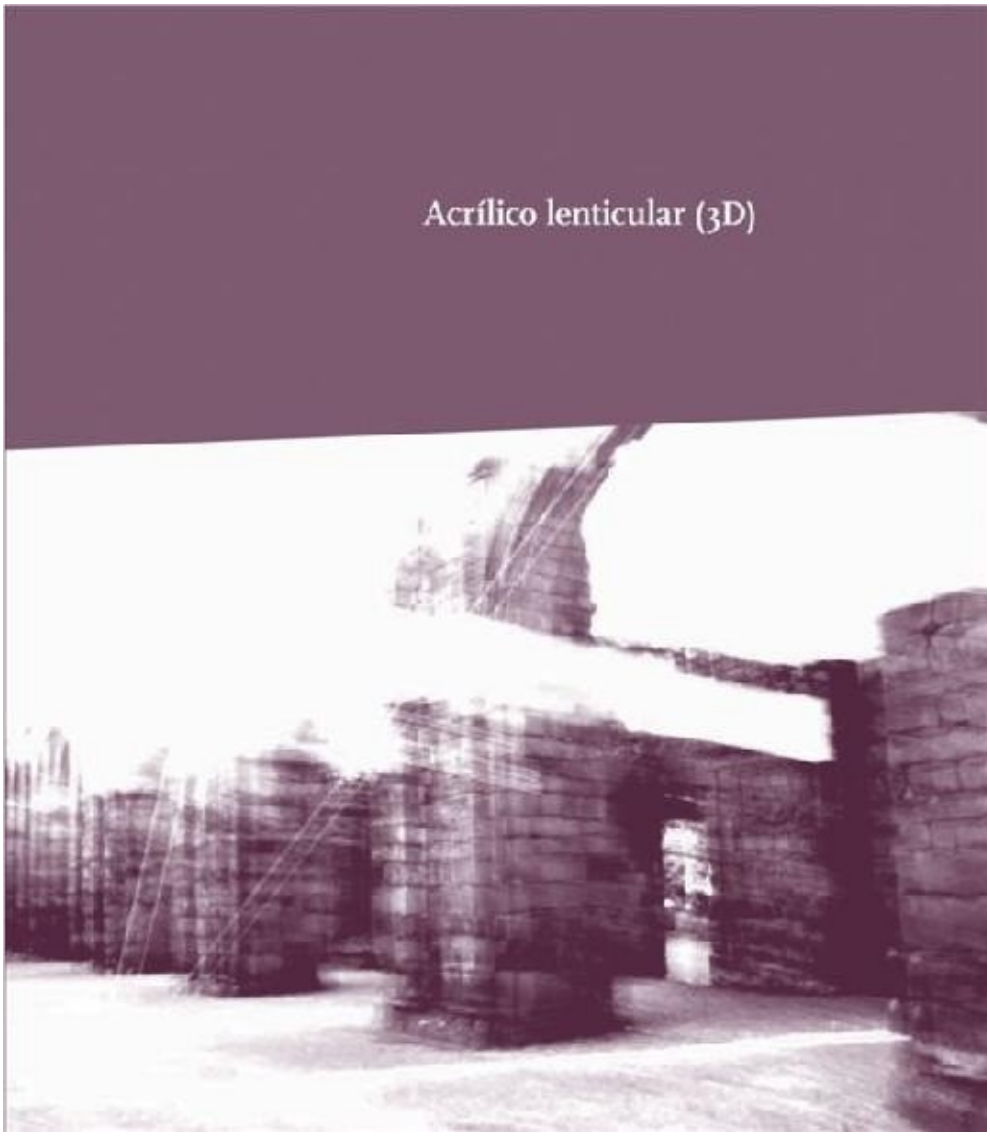
I Catálogo do Teatro Infantil/ Editora Aeroplano/ Funarte 2009

Livro de arte

Composto de imagens e textos. Normalmente os textos entram como legendas, ou senão em pequeno volume. O que se quer destacar é a imagem.



Catálogo da exposição *Carlos Vergara: Viajante/* Sesc 2012



Livro do artista

Um artista desenvolve conceitualmente um livro e monta um ou mais exemplares únicos. Não é uma produção em massa. Poderá até ser uma série, mas de pequena tiragem. Nesse tipo de livro podemos encontrar todo tipo de material.

Nosso objeto de trabalho serão os livros-texto e os livros ilustrados.

POR ONDE COMEÇAR? ORGANIZE-SE

1. Receber os originais

Originais são os textos escritos pelo autor e revisados pela editora. A etapa de preparação de textos feito pela editora é chamada de copidesque (*copydesk*) onde o revisor uniformiza o texto, eliminando vícios de linguagem, repetições de palavras e erros ortográficos mantendo o estilo do autor.

2. Fazer o briefing do livro

O briefing é a etapa fundamental na criação de qualquer projeto. É quando você define junto com o editor o conceito do livro, o formato, quantidade de cores, o número de páginas, acabamentos e tipo de papel a ser utilizado. Muitas vezes o formato e quantidade de páginas já virá definido para o designer, outras vezes cabe ao designer ajudar a definir esses ítens.

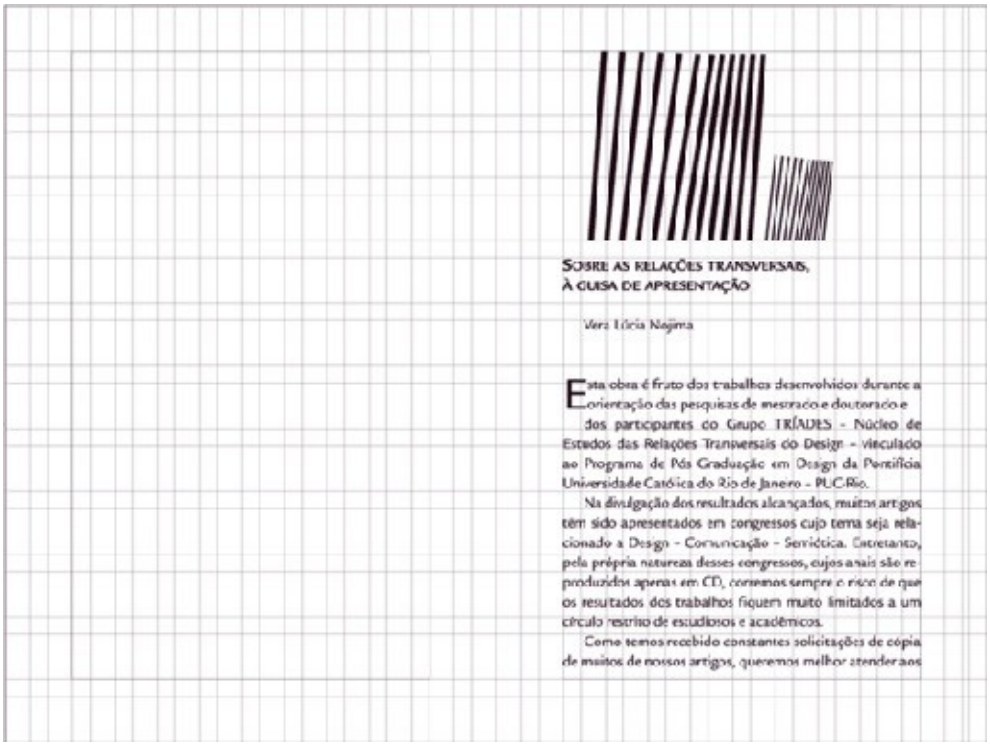
As informações que o editor deverá passar o designer são: o título do livro, nome do autor e logotipo da editora que deverá ser utilizado na folha de rosto. Com isso e o texto fornecido no formato .doc (em Word ou outro editor de texto) é possível iniciar o projeto gráfico.

3. Ler os originais ou parte deles.

Dependendo do livro, é essencial ler o livro todo – no caso de um romance, por exemplo. Em outros casos – livros técnicos, instrumentais etc. – com o sumário, a introdução e o primeiro capítulo já temos noção do que se trata aquele livro.

4. Iniciar o projeto gráfico

Há muitas maneiras de projetar e cada designer encontrará seu método de trabalho mais eficiente. Muitos já não utilizam o rafe a mão para fazer os estudos e já partem para o computador. Independentemente disso, é a partir do formato do livro que definiremos a estrutura do livro: modulação, grid e margens. A modulação é uma divisão proporcional da página em módulos para em seguida serem definidas as margens e assim, a mancha de texto.



SOBRE AS RELAÇÕES TRANSVERSAIS, À GUISA DE APRESENTAÇÃO

Vera Lúcia Nojima

Esta obra é fruto dos trabalhos desenvolvidos durante a orientação das pesquisas de mestrado e doutorado e dos participantes do Grupo TRÍADES - Núcleo de Estudos das Relações Transversais do Design - vinculado ao Programa de Pós Graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio.

Na divulgação dos resultados alcançados, muitos artigos têm sido apresentados em congressos cujo tema seja relacionado a Design - Comunicação - Semiótica. Entretanto, pela própria natureza desses congressos, cujos anais são reproduzidos apenas em CD, corremos sempre o risco de que os resultados dos trabalhos fiquem muito limitados a um círculo restrito de estudiosos e acadêmicos.

Como temos recebido constantes solicitações de cópia de muitos de nossos artigos, queremos melhor atender aos

Design, Comunicação e Semiótica 2AB editora 2010

Exemplo de livro-texto com diagramação simples.
Modulação de 12x12 módulos, com 5 mm de espaço entre eles.

SOLO = COLETIVO

Catálogo Palco Giratório Sesc 2013

Exemplo de livro-texto com diagramação complexa.
Modulação de 12x12 módulos, com 5 mm de espaço entre eles.
Em projetos de diagramação complexa, a modulação ajuda no posicionamento do texto principal, imagens, legendas, paginação e cabeços; e textos em destaque.

Muitos acham que essa etapa é dispensável e partem para definir as margens. Cada vez mais a modulação é fundamental para mim, sobretudo quando trabalhamos em mais de um livro ao mesmo tempo e precisamos ser ágeis e criativos. O grid não aprisiona o projeto do livro mas torna seu layout mais

limpo e proporcional. Nesse momento podemos fazer experiências de modulações, de margens e do formato da mancha mais adequado ao texto, sem se procupar com medidas em milímetros ou paicas.

Podemos considerar para iniciarmos o projeto, então:

a. Definir o formato do livro (16x23 cm, por exemplo)

b. Definir a modulação (12 módulos, por exemplo)

c. Selecionar as páginas iniciais + 1 capítulo para fazer os estudos do projeto gráfico: tipografia, estilos, hierarquias, cabeços e fólios (paginação), aberturas de capítulos, entradas de ilustrações – e, se houver, títulos e subtítulos. É nessa etapa que se leva mais tempo, são necessários pelo menos dez dias para definir o melhor caminho.

d. Definido o padrão escolhido para as páginas iniciais e um capítulo completo, deve-se definir os parâmetros das notas, referências bibliográficas, índices, listas de ilustrações etc.

Quando o livro tiver ilustrações, devemos considerar:

1. A margem de proteção da ilustração em relação aos blocos de texto e as legendas;
2. Se o livro será impresso em apenas uma cor ou em mais de uma, o que pode exigir uma preparação diferente das imagens;
3. Privilegiar as páginas ímpares e a lateral externa para o uso da ilustração;
4. Fazer com que a imagem caminhe junto com o texto; uma boa modulação pode ajudar a resolver essa tarefa difícil.

Vamos começar

Quando recebemos o original do editor para trabalharmos no projeto gráfico, precisamos deixar a ansiedade de lado e antes de pensar no design, devemos ler o texto. Isso é necessário? Sim, é essencial. Quanto mais nos acostumarmos a ler os originais e percebermos neles as diferenças de estilo de cada autor, poderemos projetar buscando um design que faça sentido com aquele texto. Não precisamos nos aprisionar a um ou outro estilo, mas usar elementos que sutilmente possam reforçar o sentido do texto. Além disso, pode ser útil saber para quem é destinado aquele livro: adolescentes, idosos, pesquisadores, público em geral, artistas, designers… Isso faz diferença, uma vez que um tipo que pode ser convencional para um artista talvez seja arrojado demais para um historiador especializado em manuscritos medievais.

Devemos ter em mente o custo final desejado e o número de páginas que o editor pretende utilizar naquele livro. Isso é importante para não exagerarmos na entrelinha, nas margens e no tamanho do tipo. Normalmente o editor tem essa estimativa antes do design e é importante sabermos disso para não termos que trabalhar em dobro, tendo que refazer o livro de modo que o mesmo caiba no orçamento.

Nem tudo são flores no design editorial, por isso criamos uma seção **Trabalhos espinhosos** que relata alguns daqueles trabalhos dos quais não podemos nos esquecer – não pelo prazer e o resultado, mas pelo trabalho brutal que deram.

TRABALHO ESPINHOSO 1

Fui chamada à editora para uma reunião – primeiro projeto de um livro completo: capa, miolo e diagramação. O editor falou sobre o livro e a autora, uma conhecida historiadora, pessoa culta e muito exigente. Passou-me o briefing e o texto para trabalhar. Pediu um livro bonito e arejado, uma exigência da autora. Trabalhei por uma semana, experimentando grids, tipografias, tudo como manda o figurino. No dia da apresentação com a autora, ela adorou e aprovou o projeto imediatamente. Era só elogios. "Pode tocar a diagramação!" Pois bem, com o arejamento e as margens generosas o livro ficou grande, chegando a mais de 300 páginas. O editor, quando viu, caiu para trás! "O quê???" Precisamos reduzir isso, o livro precisa ter no máximo 240 páginas, já foi especificado no orçamento! E por que ele não me deu essa informação? Porque eu, na minha empolgação e inexperiência nem perguntei... Resultado, precisei reduzir o livro e, para isso, as margens, a entrelinha e tudo mais. O livro não chegou a ficar feio, mas ficou diferente do que a autora aprovou e, quando ela o viu, ficou irritadíssima, e com toda razão.

Sempre pergunte se já há uma estimativa para o número de páginas, isso é fundamental na formação de preço do livro.

O formato do livro

Muitas vezes o formato do livro já estará definido quando vier para as mãos do designer.

Devemos, então, trabalhar no espaço da página considerando as margens adequadas, o tipo que ofereça uma leitura confortável e que tenha um desenho especial, enfim, todos os elementos que vão compor aquele livro.

Os livros podem ter qualquer forma física, mas o retângulo vertical se tornou padrão devido tanto ao costume quanto à praticidade.

Desde a época de Gutemberg os livros são feitos no formato de retângulos verticais, que seguem aproximadamente, sem muita precisão, o Número Áureo (1:1,618) o conceito renascentista de proporção ideal.

Os fabricantes de papel e os impressores padronizaram alguns formatos de livro, o que tornou os alternativos mais caros e menos práticos.

Os livros são impressos em grandes folhas de papel que, em seguida, são dobradas para formar os cadernos de 8, 16, 32 ou 64 páginas. Isto é, no caso de um caderno de 8 páginas, 4 são impressas de um lado e 4 impressas do outro lado da folha de papel. Os livros devem sempre considerar o múltiplo de 8 e em alguns casos é possível fazer um caderno de 4 páginas para não haver páginas em branco no fim do livro.

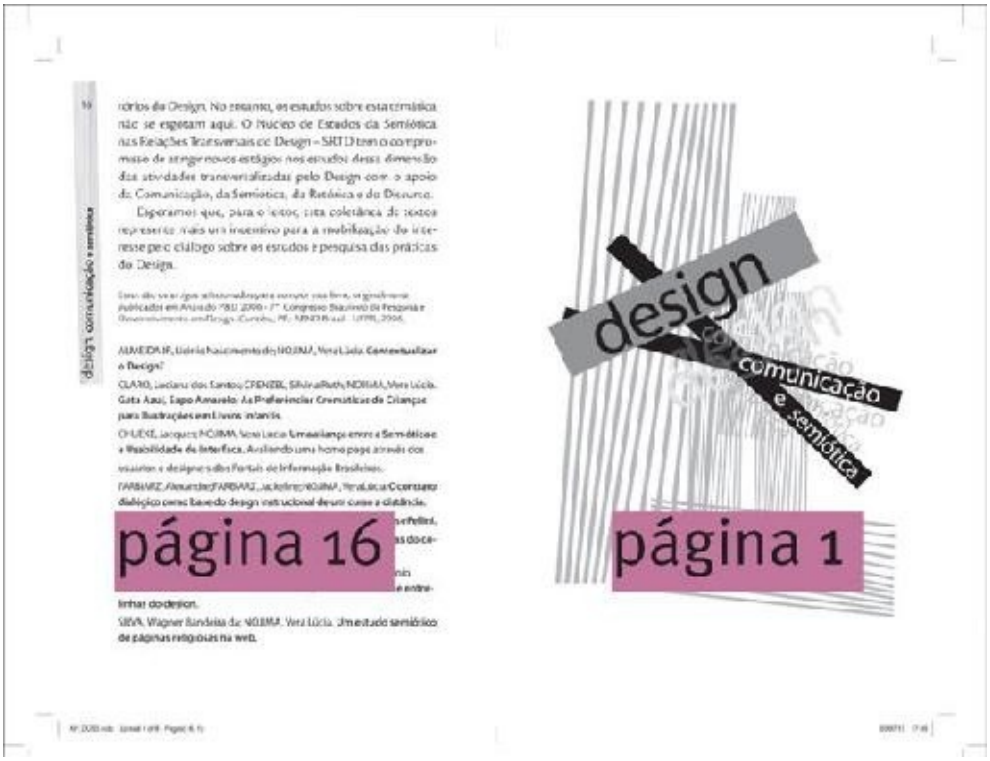
Os livros devem ser produzidos com o mínimo de desperdício possível, a fim de permitir sua venda pelo editor por um preço razoável. Qualquer elemento que varie um pouco influenciará no custo final. Dependendo do livro, vale a pena investir num acabamento especial, formato, corte etc.

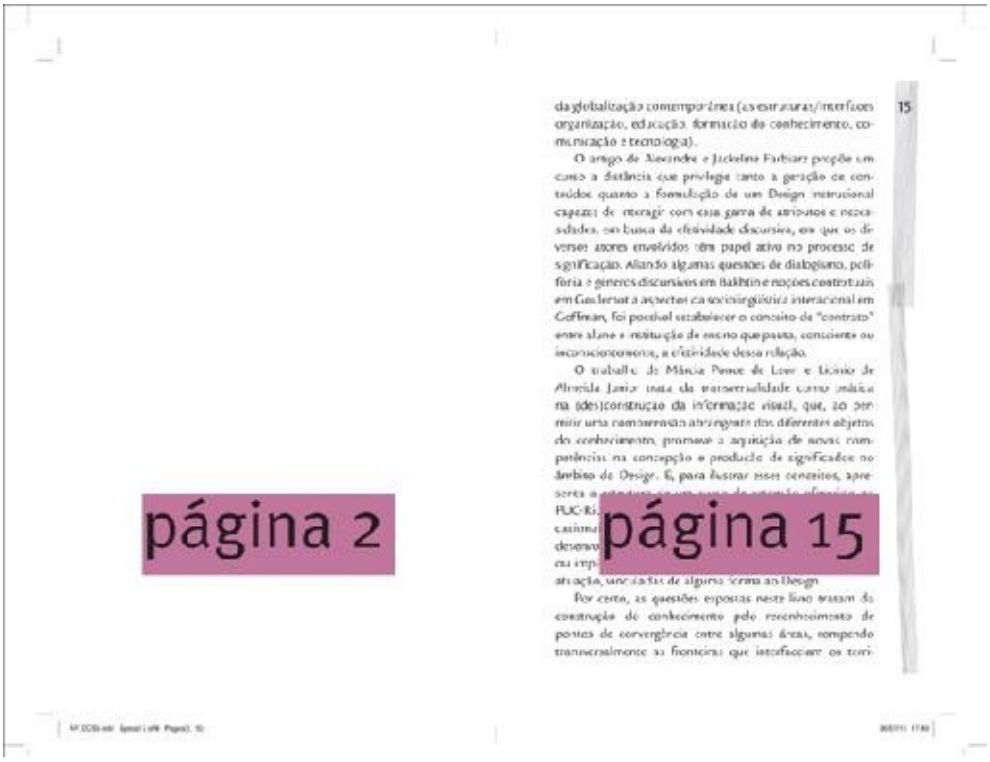
Os formatos mais usuais no mercado editorial brasileiro são: 13,8x21cm (14x21cm), 15,7x23cm (16x23cm), 16,8x24cm (17x24cm), 21x28cm. Há também os formatos quadrados, 18x18cm, 21x21cm etc.

As gráficas editoras podem ajudar a definir formatos especiais com os melhores aproveitamentos de

papel sem que haja muita perda de material.

Nas próximas quatro páginas, exemplifico como as páginas de um caderno de 16 páginas são impressas, a que chamamos de imposição de cadernos.





é um máximo de compreensão do público para o qual se destina a mensagem.

O estudo de Silvia Cristel e Luciana Claro, realizado sobre a significação das cores e desenhos na ilustração de histórias infantis, é uma prova física de que todo ato de linguagem é constituído nas tensões de uma situação concreta de interação. Aplicada a vinte crianças, entre quatro e cinco anos de idade, a pesquisa buscou identificar a existência de preferências de cores pelo público infantil. Como base para o experimento, uma figura foi cromaticamente alterada em sete versões. Cada criança participou da pesquisa individualmente. Os resultados obtidos poderão subsidiar futuros trabalhos de Design Gráfico.

O texto de Wagner Bandeira apresenta um estudo sobre a significação de sacralidade de páginas religiosas em projetos de websites. Os elementos visuais usados na construção do espaço virtual são fundamentais no estabelecimento de seu sistema simbólico sagrado. O estudo de três páginas ambientadas, que representam segmentos bastante distintos da religião cristã, busca como sua delineação pode refletir na construção da relação de sacralidade que essas instituições promovem em seus espaços de culto.

O trabalho de Luiz Carlos de Carvalho Motta, resultado de [illegible] sobre representações imagéticas de Antonio Carvalho (1995, 2000 e 2003), associadas aos estudos das estruturas semióticas de conhecimento de Robert Godwin (1995, 2002), com os paradigmas dos macro-conceitos

página 14

página 3

© Todos os direitos reservados à 2AB Editora Ltda.

A reprodução deste livro, no todo ou em parte, e a transmissão por qualquer forma e por quaisquer meios, mecânicos ou eletrônicos, de uma ou mais páginas, sem autorização prévia e por escrito da editora, são proibidas.

Editor: Victor Burton
Revisão: Celina Karam
Capa, projeto gráfico e diagramação: Aline Haluch | Studio Cromoscópico

www.2abeditora.com.br
Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Agosto 2010

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

D487
Design, comunicação e semiótica : estudo e pesquisa das [illegible] / [et al.] ; Rio de Janeiro : 2AB, 2010.
168p. : il. ; 23cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-86503-51-1

página 4

ricação entre as áreas do conhecimento e promove o processo de (re)integração e de retroalimentação das diversas dimensões dos saberes.

O texto de Licinio Nascimento de Almeida Junior tem o propósito de contextualizar o entendimento do Design enquanto ocupação profissional. Adota como parâmetro a nova Classificação Brasileira de Ocupações do Governo Federal e verifica que a descrição estabelecida pode levar a interpretações equivocadas, estereotipando a ocupação "designer" para a sociedade, já que se trata da classificação utilizada em documentos oficiais. O estudo demonstra que a dificuldade em definirmos os termos parte das características interdisciplinares do Design, sobretudo, como uma área que carece de um debate epistemológico mais aprofundado.

O artigo de Ivan Ferreira procura fazer uma reflexão sobre a degradação do meio ambiente e a perda do limite entre o público e o privado à luz de ideias autores, da ética, do capital, fazendo referência às leis e reportagens sobre a questão, incluindo um filme relevante sobre o assunto realizado por Fellini em 1961. As emissões dos altos edifícios das grandes e médias cidades estão sendo cobertas por painéis. Há simpatia por parte da população quanto a sua aceitação, [illegible] e discordância entre designers.

O texto [illegible] abordagem [illegible] aceitação [illegible] de uma e à prática da [illegible] do profissional envolvido com a criação de conteúdo para a web na tarefa de comunicar com um mínimo de perda e de ruído

página 13

- os processos de planejamento pesquisa e projeto de Design devem considerar: a relação que o usuário estabelece com o objeto, a relação do produto com a hierarquia social, as expectativas do consumidor; os aspectos de motivação, que determinam o uso do objeto; a contribuição do objeto na explicitação da identidade do usuário; os modos como o objeto funciona como veículo de comunicação; o papel do objeto como elemento de integração social.

Nessa perspectiva, foram reunidos aqui os trabalhos apresentados no 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento.

O Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento em Design é um congresso bienal, de caráter interdisciplinar, promovido pela Associação de Ensino de Design do Brasil – AenD/BR – em parceria com a revista Estudos em Design e as diversas universidades brasileiras onde há curso de graduação e pós-graduação na área. Congrega designers pesquisadores e pesquisadores de outras áreas que têm como preocupação comum a pesquisa, a promoção e o desenvolvimento da produção científica em Design no Brasil. O P&D Design 2006, de onde foi originado o material desta coletânea, ocorreu na cidade de

página 12

Dedicatória

página 5

Aos meus pais, Alice Benedita Xavier de Almeida e
Ubirajara Nascimento de Almeida

Ubirajara de Almeida Júnior

Sumário

Sobre as relações transversais: a ciência da produção, 9
Vera Lúcia Nogueira

Idiossincrasias do Design, 19
Ubirajara de Almeida Júnior

Cidade, Ética, Cidades e Pessoas, 36
Ivan Mizanzuk

Semiótica: a sabedoria na avaliação de uma homenagem brasileira, 52
Jacques Chueke

O livro infantil no século XXI, 70
Silvia Cassol
Lucilia Cury

página 6

à apreensão dos efeitos que esses possam produzir, a comunicabilidade exigida e desejada, numa perfeita semiose.

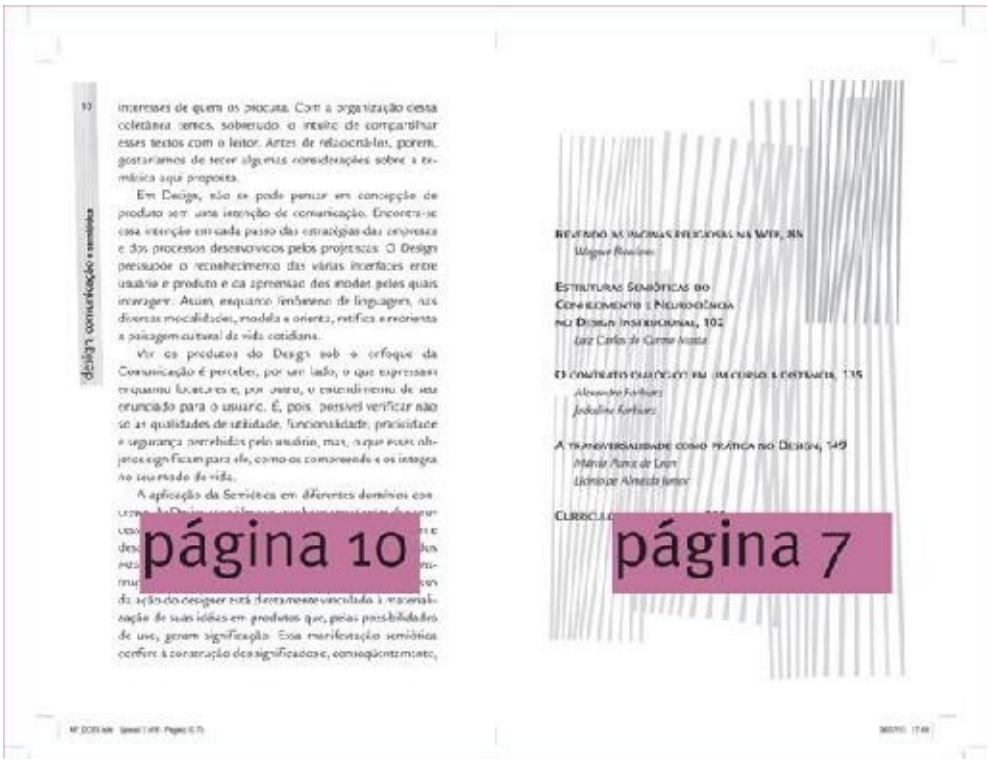
Essa semiose, a partir da validade dos princípios de Charles Sanders Peirce, atende a noções de uma primeiridade icônica, de um segundo indicial e de um terceiro a construir um símbolo, por sua vez renovável, a cada novo olhar primeiro... O terceiro simbólico, correspondente com as lições peirceanas, significa um momento de uma construção de leitura, que se pode abrir como um primeiro em novas leituras, com novas provocações indiciais e novas informações que alimentem novos componentes interpretantes.

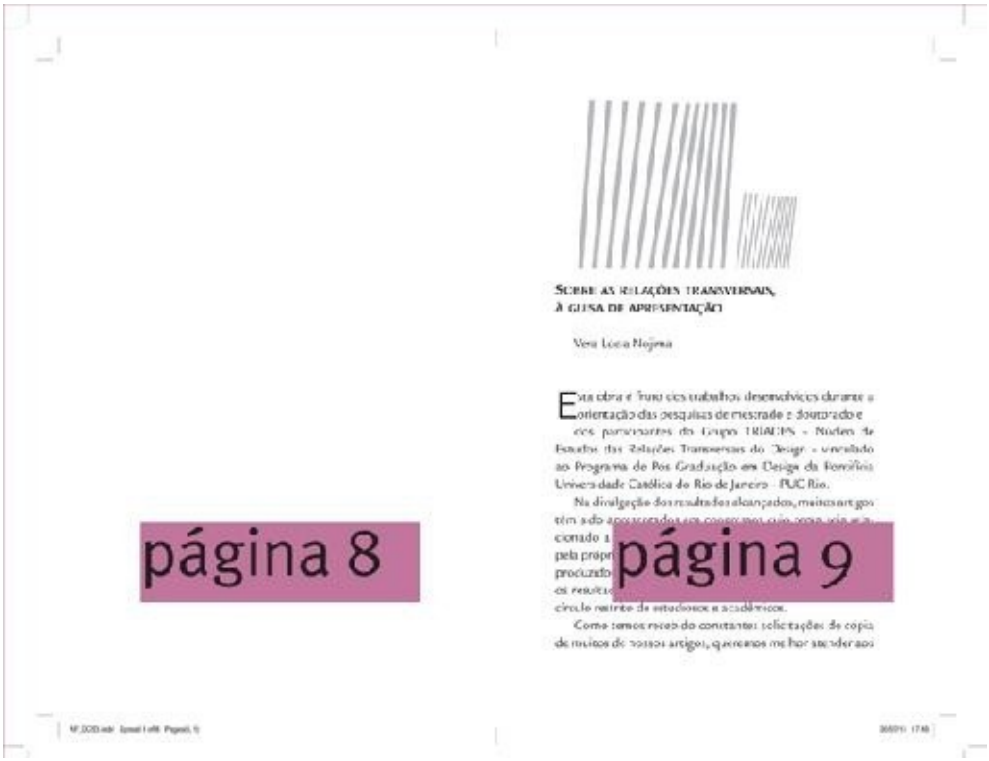
Na pensamento de Mikhail Bakhtin, o signo é percebido como realidade aberta à plurissignificação, no circuito dinâmico das interações sociais. Assim, os produtos do Design constituem-se signos abertos a novas interações, suscitando atenções próprias e convenientes diálogos inerentes aos sistemas processuais da comunicação.

O Design tem para os estudos da Comunicação e da Semiótica uma dimensão especial. Não se trata apenas de aplicar categorias e princípios teóricos para explicar as relações de interlocução entre designer – pesquisa/projeto, produto – usuário, mas estudá-los como manifestações do Design que se fundamentam nos pressupostos de que:

página 11

o homem no mundo consiste no vínculo que o homem [usuário] com ele estabelece no processo de apropriação, isto é, no contexto de utilização;





Os papéis para livros são fabricados com o conceito predefinido de que o formato será o de um retângulo vertical e dessa forma, as fibras do papel se dobram mais facilmente no sentido da fibra (vertical), isso facilita o acabamento na encadernação do livro.

As margens

> "Talvez 50% do caráter e da integridade de uma página estejam em suas letras. Boa parte dos outros 50% reside nas margens." Robert Bringhurst, Elementos do estilo tipográfico, p.181

A sabedoria convencional diz que em livros de leitura contínua, as páginas espelhadas devem ser posicionadas uma em relação à outra de forma que o leitor pense nelas como uma unidade. Dessa forma, num design tradicional, a medianiz (margem interna das duas páginas) deve ser menor do que a margem lateral, de modo que os dois blocos de texto fiquem próximos e o espaço externo a eles seja maior, como uma moldura. A margem superior deve ser menor do que a inferior, que é a mais larga de todas. Reza a tradição que elas devem permitir que o leitor segure o livro com os polegares sem atrapalhar a leitura do texto.

Da mesma forma precisamos das margens para perceber a mancha de texto, que não deve ser muito pequena nem ter linhas muito longas.

O corpo da fonte e sua composição têm a mesma importância que a escolha do tipo. Ele deve ser legível, mas que não pareça grande demais para a página. A medida ideal de uma linha convencional está perto de 65 caracteres (mas pode variar entre 50 e 70 caracteres). Para linhas longas demais devemos acrescentar um espaço extra nas entrelinhas, para não confundir o leitor.

Muitos designers trabalham em paicas para definir a mancha de texto, mas, com a modulação, optei por trabalhar no sistema decimal, pois não vejo perda qualitativa utilizando esse sistema.

As especificações tipográficas são expressas geralmente na forma:

SCALA 11/18 X 29,2 PAICAS

que significa:

o nome da fonte: Scala

o corpo da letra: 11

entrelinha: 18

A entrelinha é o espaço medido da base de uma linha de texto à base da seguinte, no texto desse livro, de 11 pontos, deixei um espaço de 6 pontos entre as linhas.

largura da mancha: 29.2 paicas

A largura da mancha: 29,2 paicas, onde 1 paica é equivalente a 12 pontos ou aproximadamente 4,218mm. [mancha=123mm]" (Hendel, Richard. 2003:42)

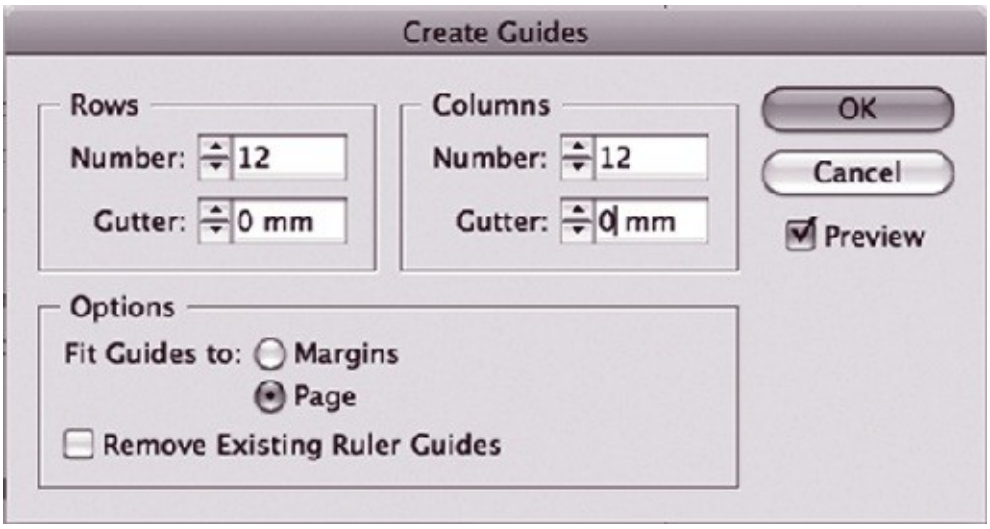
O diagrama

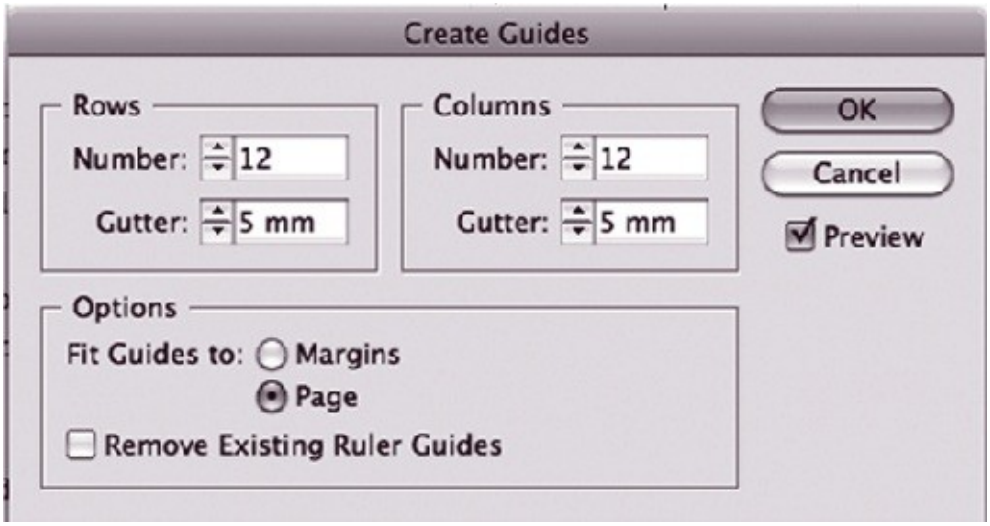
Alguns designers definem o diagrama depois do projeto gráfico, mas sua construção pode facilitar o projeto já nos estudos iniciais. Afinal ele terá de ser feito mesmo, fazê-lo antes de tudo nos mostra onde deverão entrar os elementos que vão compor a página.

O diagrama, diferentemente do que possamos imaginar, não limita a diagramação, mas permite que a página tenha uma composição dinâmica, integrando imagem, texto e elementos, como folio e cabeços, de maneira harmônica e organizada.

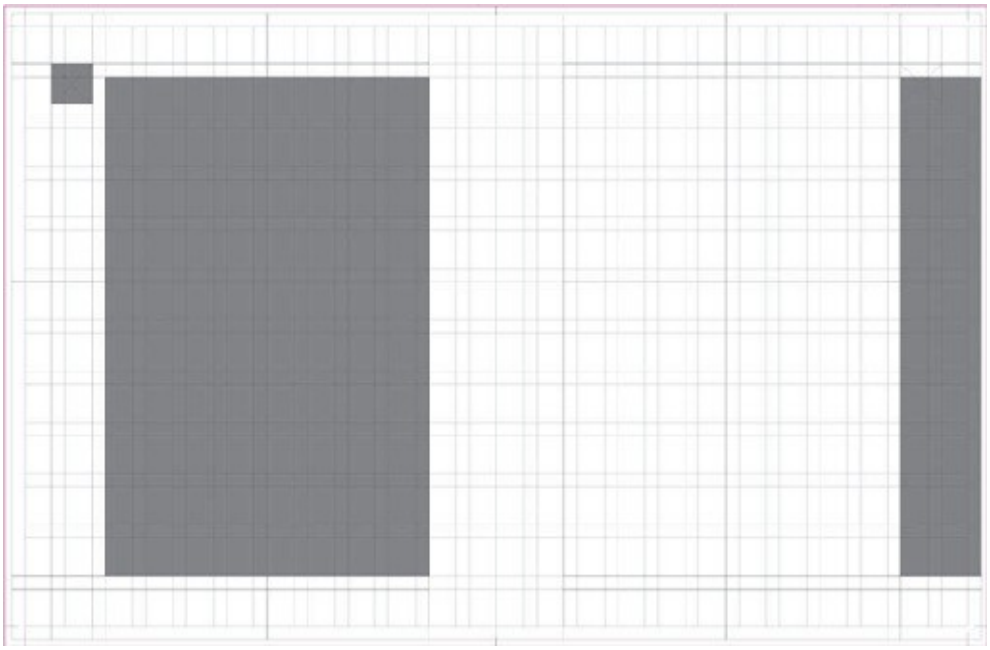
As medidas do perímetro externo da página podem ser indicadas em milimetros ou centímetros, mas as dimensões internas podem ser traduzidas em medidas tipográficas (paicas), bem como a largura de linhas e colunas, brancos marginais, entradas paragráficas etc. Os tipos devem ser indicados em pontos.

O diagrama de 12 unidades permite uma boa divisão para se trabalhar. Uma estrutura padronizada confere ao conjunto do livro uma unidade confortável para a leitura, de modo que em cada página se disponham os elementos sempre de maneira renovada e dinâmica. (Araújo. 1986:430)





No caso deste livro, o grid tem um espaço de 5mm entre as guias, que serve de proteção entre texto e imagens, legendas etc.



Estrutura do livro

O livro pode ser dividido em três partes: pré-textual, textual e pós-textual, além dos elementos extratextuais.

Parte pré-textual:

Em virtude do grande número de elementos que a compõem, é a que mais se presta a variações em suas disposições. Tudo que ainda não é o texto do autor, se insere na parte pré-textual.

A estrutura das páginas pré-textuais é:

Falsa folha de rosto;

Folha de rosto;

Página de créditos;

Dedicatória;

Epígrafe;

Sumário;

Lista de ilustrações – pode ir para a pós-textual;

Lista de abreviaturas e siglas– pode ir para a pós-textual;

Prefácio;

Agradecimentos;

Introdução.

Página 1. A falsa folha de rosto serve para proteger o rosto e leva apenas o título do livro, sem subtítulos nem nome do autor. O título pode ser composto em corpo menor que o da folha de rosto mas acompanhando sua composição.
Página 2. A folha de rosto leva o nome do autor, título do livro e, se houver, subtítulo; nome do tradutor, ilustrador, número da edição ou reimpressão, número do volume, título de coleção, logotipo da editora, cidade e ano da edição.

A vida literária no Brasil durante o romantismo Editora Tinta Negra 2009

Página 3. No verso da folha de rosto entra a página de créditos:
Copyright © ano e detentor
Texto obrigatório da lei de proteção de direito autoral
Marca e dados da editora
Créditos de copidesque, revisão, produção editorial, design de capa, projeto gráfico e diagramação etc.
Ficha catalográfica
Ano de publicação e cidade
4. A dedicatória, quando existe, fica normalmente na página ímpar fronteira ao verso da folha de rosto.
5. A Epígrafe, quando existe, fica no página ímpar fronteira ao verso em branco da página de dedicatória ou pode estar na mesma página da dedicatória também. Sendo uma citação, uma sentença ou um pensamento, às vezes, ocorre também no início dos capítulos, nas aberturas. Coloca-se a referência bibliográfica completa ou apenas o autor.

SUMÁRIO

PREFÁCIO, 11

I. DESPERTAR DE UMA NAÇÃO, 17
II. EM DEFESA DA PÁTRIA, 23
III. SURGE UM PÚBLICO PARA A LITERATURA, 51
IV. AS LIVRARIAS E A VIDA LITERÁRIA, 67
V. EDITORES E *BEST-SELLERS*, 85
VI. O PEDRO II - A VIDA LITERÁRIA NO PAÇO, 109
VII. DO GÊNIO AO POETA DE ÁGUA DOCE, 129
VIII. NO TEMPO DOS RECITATIVOS, 151
IX. GRANDES SALÕES, SALAS MODESTAS, 163
X. O BOM E O MAU HUMOR ROMÂNTICOS, 179
XI. VIDA DE ESTUDANTE E VIDA PROFISSIONAL, 195
XII. VIDA BOÊMIA, 219
XIII. BIBLIOTECAS PÚBLICAS E PARTICULARES, 241
XIV. MÚSICA, DIVINA MÚSICA, 263
XV. NASCIMENTO DA CRÍTICA, 277
XVI. POLEMISTAS PARA O QUE DER E VIER, 291
XVII. A MULHER E A VIDA LITERÁRIA, 311
XVIII. SOCIEDADES LITERÁRIAS, 323
XIX. TEATRO: VIDA LITERÁRIA E VIDA SOCIAL, 343
XX. TEATRO: ÊXITOS E FRACASSOS, 359

ÍNDICE ONOMÁSTICO, 383

sumário

6. O sumário pode iniciar na página ímpar antes ou depois do prefácio.
7. As listas de ilustrações, de abreviaturas e siglas podem entrar antes do sumário ou ainda no fim do texto (nesse caso se torna pós-textual).
8. O prefácio, prólogo, epígrafe, apresentacão escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa, devem começar em página ímpar.
9. Só se justifica ter os agradecimentos em seção própria quando for uma lista extensa. Na maior parte pode ser inserida no prefácio ou na apresentação.
10. A introdução se inicia em página ímpar e não deve ser confundida com o prefácio. A introdução já é um discurso inicial que faz parte do livro.

PREFÁCIO

Ronaldes de Melo e Souza

Jornalista, biógrafo, tradutor, ensaísta, Ubiratan Machado é um intelectual consumado, sobretudo porque realiza o fecundo intercâmbio entre a formação cosmopolita e a nacionalista. Por obrigação profissional e prazer intelectual, conheceu diversas nações das Américas, Europa, Ásia, África, continuamente atento às mais variadas formas de manifestação cultural. Estudioso apaixonado e intérprete meticuloso de nossa cultura, percorreu todos os estados do país, visitando nada menos do que 1600 cidades, sempre em busca de documentos reveladores da vida literária no Brasil. Compraz-se na confissão de que as emoções mais profundas de sua vida foram obtidas em viagens, acrescentando que nada suplanta a intensidade emocional de ouvir os sinos tocar em Mariana, passear pela caatinga nordestina, percorrer Paris, entrar no Coliseu, visitar a igreja de São Basílio, em Moscou. Compreende-se a paixão deste viajante quando se verifica que suas viagens não são deslocamentos na horizontalidade do espaço, mas incursões na verticalidade do tempo histórico-social, verdadeiras excursões psíquicas em demanda de um monumento artístico, de um texto de difícil acesso, de uma carta esquecida, de um artigo de jornal ou revista etc. Brasileiro de coração, machadiano por convicção, talvez o único a possuir uma machadiana que inclui traduções para diversas línguas, especialmente para espanhol, inglês, francês, italiano, russo, japonês, em *A vida literária no Brasil durante o romantismo* Ubiratan Machado mergulha fundo na memória nacional, reconstruindo um dos períodos mais decisivos da formação da literatura brasileira.

prefácio

Nem só éramos moços, éramos ainda românticos.
Machado de Assis

Havia mais fervor naquele tempo, ou eu falo com as impressões de uma idade que passou? Parece-me que a primeira hipótese é a verdadeira. Vivia-se de imaginação e de poesia; cada produção literária era um acontecimento.
Machado de Assis

Experimenta! É fácil!
Toma este paraquedas
E cai de repente no meio do passado.
Verás que tudo se purificou
Como por artes de uma varinha de condão.
Olha que ordem, que limpeza,
Que arrumação,
Que cintilâncias de vidro,
Onde havia bulha, poeira, inquietação.
José Cabo

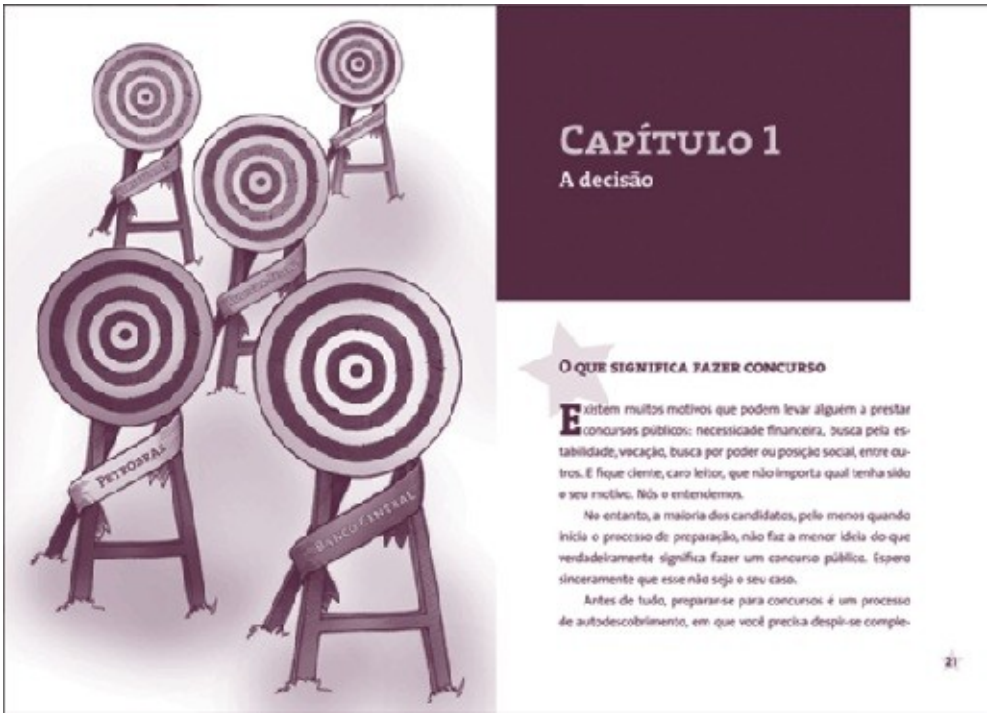
epígrafe

dedicatória

Parte Textual

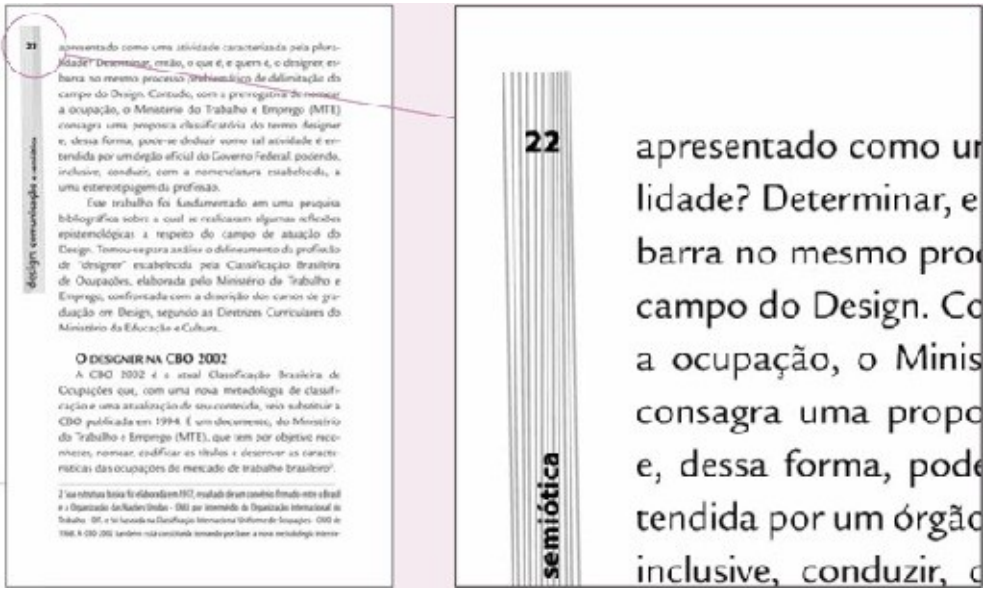
Na parte textual o designer estabelece um padrão único e regular obedecido em toda a extensão do que se denomina corpo de texto (bodytext). O corpo de texto pode ser dividido em volumes e tomos, em partes ou livros, e em pequenas seções – os capítulos e subcapítulos. Para o projeto gráfico é importante observar a hierarquia utilizada no texto, isso irá influenciar na criação dos estilos de títulos e subtítulos.

1. As páginas de aberturas de capítulos normalmente estão nas páginas ímpares, mas podem ser duplas também.


PETROBRAS
BANCO CENTRAL
CAPÍTULO 1
A decisão
O QUE SIGNIFICA FAZER CONCURSO
Existem muitos motivos que podem levar alguém a prestar concursos públicos: necessidade financeira, busca pela estabilidade, vocação, busca por poder ou posição social, entre outros. E fique ciente, caro leitor, que não importa qual tenha sido o seu motivo. Nós o entendemos.
No entanto, a maioria dos candidatos, pelo menos quando inicia o processo de preparação, não faz a menor ideia do que verdadeiramente significa fazer um concurso público. Espero sinceramente que esse não seja o seu caso.
Antes de tudo, preparar-se para concursos é um processo de autodescobrimento, em que você precisa despir-se comple-
21

*Eu vou passar em Concursos Público*s Editora Campus Elsevier 2011

2. Os subcapítulos ou com titulação interna, com aberturas no corpo de texto, de seções, subtítulos e entretítulos, merecem destaque com espaços em branco – em geral duas linhas antes do subtítulo e uma linha depois.


21
design comunicação e sociedade
apresentado como uma atividade caracterizada pela pluralidade? Determinar, então, o que é, e quem é, o designer esbarra no mesmo processo problemático de delimitação do campo do Design. Contudo, com a prerrogativa de nomear a ocupação, o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) consagra uma proposta classificatória dos termos designer e, dessa forma, pode-se deduzir como tal atividade é entendida por um órgão oficial do Governo Federal, podendo, inclusive, conduzir, com a nomenclatura estabelecida, a uma estereotipagem da profissão.
Este trabalho foi fundamentado em uma pesquisa bibliográfica sobre a qual se realizaram algumas reflexões epistemológicas a respeito do campo de atuação do Design. Tomou-se especial atenção o delineamento do profissão de "designer" estabelecido pela Classificação Brasileira de Ocupações, elaborada pelo Ministério do Trabalho e Emprego, confrontada com a descrição dos cursos de graduação em Design, segundo as Diretrizes Curriculares do Ministério da Educação e Cultura.
O DESIGNER NA CBO 2002
A CBO 2002 é a atual Classificação Brasileira de Ocupações que, com uma nova metodologia de classificação e uma atualização de seu conteúdo, veio substituir a CBO publicada em 1994. É um documento, do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), que tem por objetivo reconhecer, nomear, codificar os títulos e descrever as características das ocupações do mercado de trabalho brasileiro[1].
22
semiótica
apresentado como u
lidade? Determinar, e
barra no mesmo proc
campo do Design. Co
a ocupação, o Minis
consagra uma propo
e, dessa forma, pode
tendida por um órgão
inclusive, conduzir,

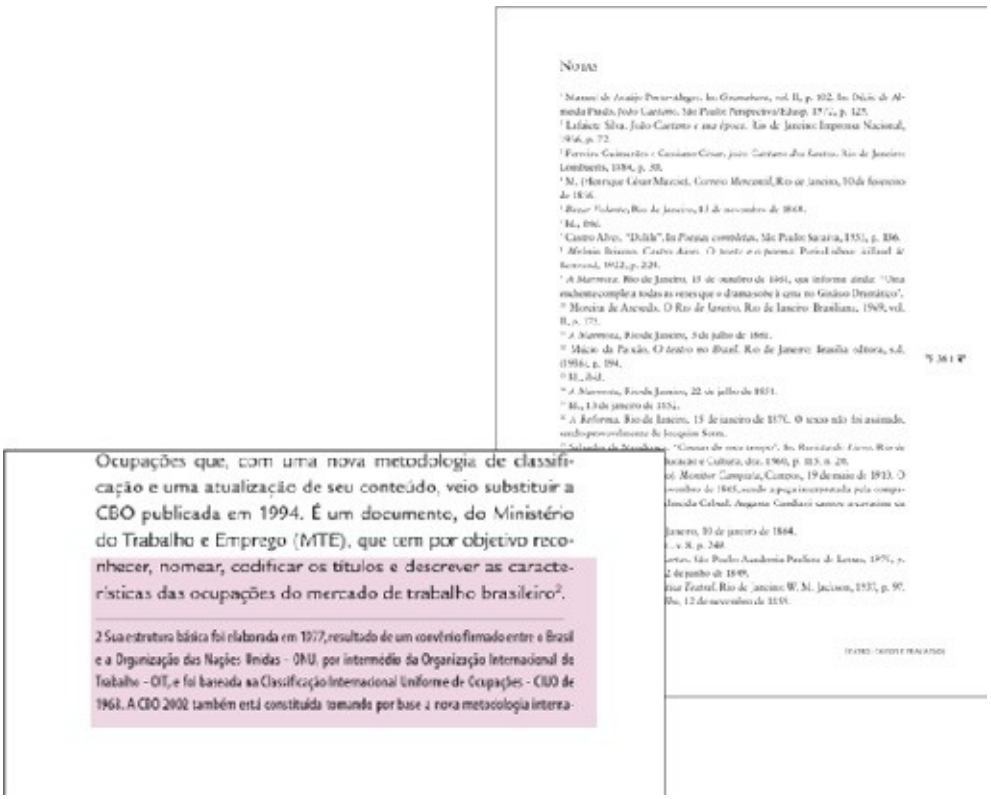
3. O fólio – numeração das páginas –, não deve ser colocado:
Na parte pré-textual, entre a falsa folha de rosto e o início do prefácio e nas páginas de início de capítulo.
Podemos encontrar as páginas do prefácio, dos agradecimentos e da introdução numeradas com fólios em algarismos romanos, porém contados na sequência que se inicia na falsa folha de rosto.
As partes textual e pós-textual são numeradas com algarismos arábicos e de modo contínuo.
Sua posição varia, pode ficar no alto ou no pé da página, normalmente na extrema esquerda (pares) e à direita (ímpares) ou ainda centralizada na mancha de texto.

4. Os cabeços aparecem no alto das páginas ou no pé da página. Sua função é assinalar certas constâncias gerais (autor, título) ou parciais (nome do capítulo ou partes)
Na página par: nome do autor, na ímpar o título do livro.
Na página par o título do livro, na ímpar o do capítulo.
Na página par o título do capítulo, na ímpar os subcapítulos do capítulo.

Professor do Colégio Pedro II, aproveitava qualquer folga, quando os alunos faziam provas, para redigir seus folhetos ou corrigir provas tipográficas de seus livros.
Se os pensadores começam dividir a atenção entre o texto que escrevem e outro fato qualquer, sem perder o fio da meada, essa façanha ganha ares impossível ao poeta, sobretudo ao se tratando de um poeta torrencial, como Gonçalves Dias. As testemunhas contam que ele escrevia com rapidez vertiginosa, como se estivesse em transe mediúnico. Era um espetáculo belo e terrível.
> Quando estava inflamado pelo fogo sagrado da poesia parecia que o fio transformava a fisionomia, os olhos chameavam, o rosto iluminava-se e a voz soava, como que arrancada de dentro, suas palavras inteligíveis, saídas correntemente e à medida que as ia transmitindo ao papel.[1]
Quando terminava, parecia outro. Aproveitava, então, para rever uma ou mais vezes do original, a fim de que o poema não se perdesse.
Esse mesmo fogo sagrado, e trabalhar da glória, animou Castro Alves. Carlos Ferreira, poeta gaúcho que morou com ele em São Paulo, durante o curso jurídico, narra que o baiano vivia numa espécie de êxtase permanente, passando o dia e as noites escrevendo seus versos. Compunha-os com facilidade e em qualquer parte. Durante as aulas, costumava encher uma folha de caricaturas e versos, que intitulava "aula ilustrada". Uma de suas composições mais espontâneas, O laço de fita, uma pequena jóia, foi escrita durante uma aula, enquanto o professor discorria sobre alguns textos de direito.
Essa espontaneidade, quase uma característica dos românticos, teve exceções, e grandes exceções. Uma delas foi Laurindo Varela, que nada tinha de improvisador. Versejar que compunha em qualquer lugar – um botequim de beira de estrada, na casa de amigos ou caminhando –, mas os versos nunca surgiam acabados: exigiam polimento.
dir lucrativas, não consegue ordenar as datas. A muito custo, escreveu duas ou três obras que logo abandonou. Faltava alguma coisa.
Algum tempo depois, acordou no meio da noite e os livros da infância se lhe apresentaram à mente com uma tal intensidade, "de modo tão claro e tão terrível, que tive violentas hallucinations externi deconcertou e de positivo medo".[2]
Aproveitando a inspiração, acendeu a vela e durante mais de duas horas tomou nota dos fatos que lhe ressurgiam na mente. Em apenas uma semana, estava escrita a primeira parte do livro, que seu pai levou ao Paço, para ser lida pelo imperador. O interesse de d. Pedro II incitou ainda mais o rapaz, que se atirou freneticamente ao trabalho. Em vinte e poucos dias, estava concluída a obra, sem qualquer favor, uma obra-prima do gênero. Taunay ainda não completara 25 anos de idade.
Um pouco antes, redigira outra obra de maneira inusitada para um país sem tradição guerreira: o Diário da guerra, que narrava os vaivéns de espadachins entre os quais o duque de Caxias. O trabalho foi escrito no dia a dia dos combates, entre duas escaramuças, em acampamentos improvisados, onde muitos companheiros morriam de cólera-morbo, em barracas muitas vezes ao alcance das baionetas inimigas.
Muito mais plácidas foram a origem e a composição de primeiro romance brasileiro. Nas férias de 1840, o acadêmico de medicina Joaquim Manuel de Macedo foi descansar em sua cidade natal, Itaboraí. Em pleno sítio, longe da agitação da Corte, ouviu se queixar aos pais com um colega que seria capaz de narrar seus amores, em vez de romances, no grave de um mês. Aceita a proposta, pôs se sobre ganante a trabalhar. Em trinta noites, A moreninha estava pronta. Durante toda a vida, o escritor manteve o ritmo de trabalho sonso. As dez horas, tomava chá e punha-se a escrever, até às duas ou três horas da madrugada. Gostava muito de beber café, muito, bem depois momentos de fluxo criativo, não ingeria álcool.
O sucesso do livro determinou uma mudança completa na vida de Macedo. Abandonou a medicina, que exerceu por pouquíssimo tempo, e dedicou à literatura um lugar cada vez mais importante em sua vida. Passou a ser deputado, professor, jornalista. Escreveu em toda parte.

5. As notas, as anotações do livro, podem ficar na parte textual ou pós-textual, dependendo da relevância no sentido da leitura.
Existem alguns recursos para isolá-las do corpo do texto: usar um corpo de 2 a 3 pontos menor e reforçar a separação com o texto, com fios e espaço.

6. O corpo de texto pode ter tabelas, gráficos, quadros e destaques de texto e ainda imagens e ilustrações. A distância entre a ilustração e o bloco da legenda varia entre 0,5 e 1 cícero.



Ocupações que, com uma nova metodologia de classificação e uma atualização de seu conteúdo, veio substituir a CBO publicada em 1994. É um documento, do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), que tem por objetivo reconhecer, nomear, codificar os títulos e descrever as características das ocupações do mercado de trabalho brasileiro[2].

2 Sua estrutura básica foi elaborada em 1977, resultado de um convênio firmado entre o Brasil e a Organização das Nações Unidas - ONU, por intermédio da Organização Internacional do Trabalho - OIT, e foi baseada na Classificação Internacional Uniforme de Ocupações - CIUO de 1968. A CBO 2002 também está constituída tomando por base a nova metodologia interna-

Parte pós-textual

A parte pós-textual pode conter os seguintes elementos:

Posfácio

Apêndice

Glossário

Bibliografia

Índice

Colofão

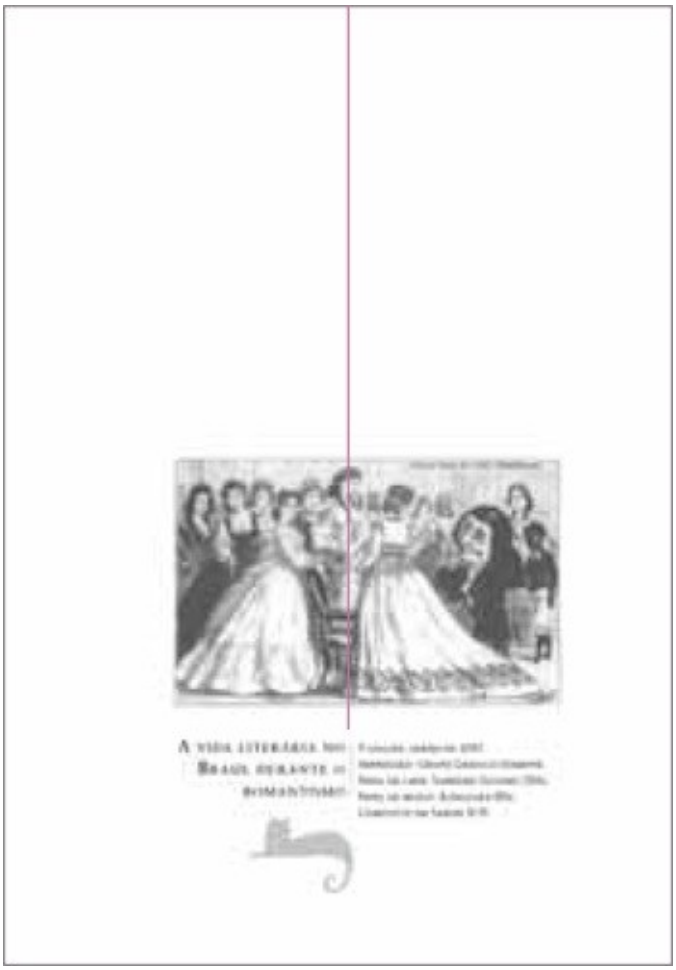
Errata

Índice onomástico

A

Abaeté, Visconde de 121
Abrantes, Marquês de. Vide Almeida, Miguel Calmon Du Pin e 235
Abreu, Capistrano de
Abreu, Casimiro de
Accioli, Inácio
Addison
Adelaide, Emília
Adele
Adet, Carlos Emílio
Agassiz, Elisabeth
Agassiz, Louis
Agra
Aguiar, Rafael Tobias de
Aimée
Albuquerque, Visconde de
Alencar, Pedro Carlos de
Alencar, José de
Alighieri, Dante
Almeida, Antonio Eusébio de
Almeida, Batista Caetano de
Almeida, Correia de
Almeida, Filinto de
Almeida, Manuel Antonio de
Almeida, Miguel Calmon Du Pin e
Almeida, Noblando Mirelles de
Almeida, Paes de
Alvares, Nuno
Alverne, Monte
Alves (Livreiro)
Alves, Castro
Alves, José Antonio de Castro
Alves, Nicolau Antonio
Alves, Paulo
Alves, Serafim J.
Alves, Tomás
Amália, Narcisa
Amaral, Adelaide do
Amaral, Leopoldo
Amat, José
Amelung, João Henrique
Américo, Pedro
Amoedo, Luís Carlos
Amzalack, Isaac
Andrada, Antonio Carlos Ribeiro de
Andrade, Carlos Drummond de
Andréia, General
Anicet-Bourgeois
Anjos, Jacques
Anjos Jr.
Anjos, Antonio de Azevedo de
Anjos, Antonio José de
Anjos, Ferreira de
Anjos, José Tito Nabuco de
Anjos, Nabuco de
Anna, Visconde de
Arcos, Conde dos
Arêas, José Carlos de Almeida
Aristóteles
Arlincourt, Visconde de
Arnaud
Arrabida, Frei Antonio de
Arvellos, Januário da Silva
Athayde, Luciano d' (pseudônimo)
Auber
Augier, Émile
Augusta, Nisia Floresta Brasileira
Augusto, Joaquim
Avundano, Domingos Caetano
Azevedo, Álvares de
Azevedo, Inácio Manoel de
Azevedo, Julieta Carlota de
Azevedo, Manuel Antonio Duarte de
Azevedo, Moreira de
Azevedo, Ramos de
Azevedo, Vicente de Paulo Vicente de

Tanto o índice como o sumário podem ser feitos automaticamente no Indesign, mas nem por isso é um trabalho fácil. Para um índice onomástico (índice de nomes) devemos criar uma marcação em cada nome para depois gerar o índice; geralmente há profissionais que fazem só isso e cobram em separado da revisão e da diagramação. Além do trabalho, é uma grande responsabilidade inserir todos os nomes que aparecem num livro.



O colofão entra na última página do livro e é uma referência à produção do livro. Nele aparecem as informações sobre o papel de capa e miolo, a gráfica que imprimiu, quem fez a editoração e a tipografia utilizada no livro.

Inserção de texto

Recebemos o texto no formato .doc ou .rtf, tendo sido digitado em um programa editor de texto. Nos programas de editoração, Indesign ou PageMaker, por exemplo, o texto deve ser inserido (comando place). Quando inserimos o texto todos os estilos criados no programa original vêm junto com o texto. Podemos utilizar esses estilos na criação dos estilos de parágrafo que posteriormente serão aplicados no texto, para isso será necessário editá-los na janela estilos de parágrafo. Nem sempre a criação de estilos feita pelo autor é uma coisa boa para o designer. O autor, às vezes, exagera na criação de estilos e, se não houver um copidesque em que o revisor elimine esse excesso, o projeto pode ficar comprometido. Em alguns casos é melhor apagar todos os estilos e começar do zero; o risco, com isso, é eliminar algum destaque que o autor tenha dado a determinado assunto.

TRABALHO ESPINHOSO 2

O livro incompleto

Certa vez estava fazendo um livro de idiomas; tínhamos muito pouco tempo para a diagramação e, em vez de imprimir o original para ver o texto completo impresso, resolvi simplesmente inserir o texto e diagramá-lo. Depois de fazer o livro todo e mandar para a editora, nosso contato liga dizendo que o livro estava incompleto: todos os quadros de destaque haviam desaparecido. Abri o arquivo original e pude constatar que realmente os quadros estavam lá mas não faziam parte do corpo de texto. Dessa forma quando inseri o texto, esses quadros não vieram. Para piorar, precisei abrir os dois arquivos (o de Indesign e o de Word) copiar e colar os quadros tendo o cuidado extremo de colocá-los no lugar certo.

Estilos de parágrafo

É fundamental para agilizar o trabalho estabelecer todos os parâmetros dos textos na criação dos estilos de parágrafo. Os programas de editoração permitem o ajuste dos mínimos detalhes necessários para uma boa diagramação – veremos esse assunto com mais detalhes no capítulo 4: Trabalhando o arquivo digital.

Correção de texto (emendas)

Do texto original até o livro finalizado para a impressão, são feitas em torno de três correções. Existe uma simbologia universal que torna a correção uma tarefa relativamente rápida. Caso o texto tenha sido muito modificado da primeira para a segunda revisão, pode ser necessário substituir todo o texto.

No início pode parecer impossível memorizar todos os sinais, mas, os mais recorrentes, são rapidamente incorporados à linguagem do designer e do diagramador.

É sempre bom ter um manual de correção tipográfica por perto para tirar qualquer dúvida.

Vários livros reproduzem a simbologia universal de revisão tipográfica, sugiro alguns deles:
Araújo, Emanuel (1986). *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e INL/
Pró-memória, 3a. Edição, 674p.
Bringhurst, Robert (1992) [2005]. *Elementos do estilo tipográfico* (versão 3.0). Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify
Lupton, Ellen. (2004) [2006] *Pensar com tipos*. Guia para designers, escritores, editores e estudantes. Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify

Trabalhando o texto

No livro Elementos do estilo tipográfico, Robert Bringhurst faz um tratado sobre a utilização da tipografia no design e dá recomendações certeiras de como devemos proceder nessa incrível área do design que é o desenho de tipos e no seu uso dentro de uma composição tipográfica.

> "(...) se o pensamento é um fio de linha, o narrador é um fiandeiro – mas o verdadeiro contador de histórias, o poeta, é um tecelão." (Bringhurst. 2005: 32)

Utilizando essa metáfora, Bringhurst expõe que ainda na antiguidade o trabalho dos escribas ganhou uma textura tão homogênea e flexível que a página escrita passou a ser chamada de textus (tecido em latim).

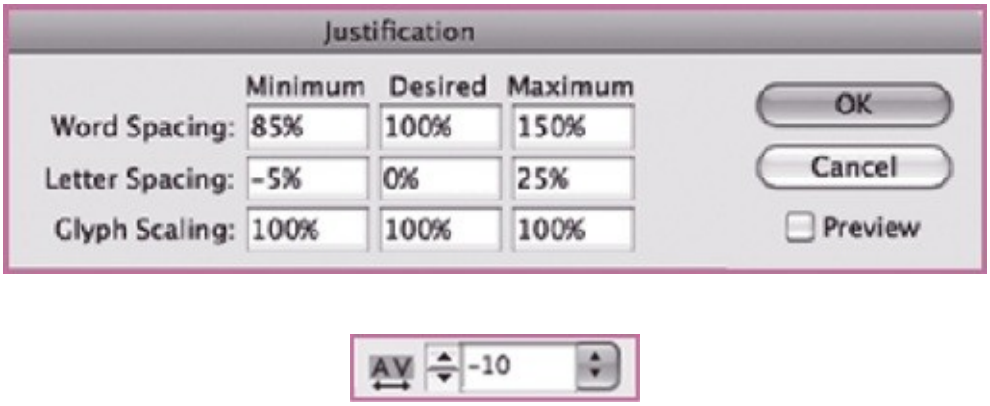
O trabalho do designer de livros é justamente criar esse "tecido" de forma homogênea, mas também vibrante, utilizando bons tipos e espacejamentos que permitam a esses tipos aparecerem em sua forma e função.

Chamamos de "cor" a densidade da textura de uma página.

> A homogeneidade da cor é o objetivo mais comum desejado pelo tipógrafo – não esquecendo, é claro, da legibilidade. Isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espacejamento da letra, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro. (Bringhurst. 2005: 32)

Quanto mais trabalhamos os textos em composições para livros observamos esses detalhes que Brighurst expõe detalhadamente. Em relação ao desenho do tipo, acabamos escolhendo tipos preferidos, aqueles com uma família tipográfica mais completa, com desenho expressivo, ou mais econômico. Enfim, cada projeto nos dirá por onde ir. Muitas vezes me perguntam se para livros de textos longos devemos usar apenas tipos com serifa e penso muito sobre isso. Os tipos com serifa são mais confortáveis para linhas longas e grandes blocos de texto. Mas já usei alguns tipos semiserifados e até sem serifa para textos longos que funcionaram bem e ficaram legíveis e confortáveis. É preciso experimentar. A entrelinha define a linha de texto e permite uma leitura clara. Não deve ser pequena nem grande demais, deve ser na medida certa. O padrão de entrelinha de dois pontos a mais do que o corpo de letra é o mínimo a considerar, mas dificilmente vou compor um livro com essa proporção, a não ser as informações de leitura secundária, como as notas de rodapé, bibliografia, legendas etc.

Os programas de editoração são projetados para permitir uma entrepalavra mínima de 85% no texto principal – pouco menos que M/5. Já a máxima é de 150%, pouco mais de M/3. Esse espaço é medido em M e faz parte do design do tipo, mas em textos justificados pode ser ajustado no tracking, em milésimos de M.



M é uma medida variável pois depende do corpo e do tipo que estamos usando.

Quantos caracteres devemos ter em uma linha de texto? Uma linha que tenha entre 45 e 75 caracteres é considerada satisfatória para uma página de uma coluna. A linha de 66/65 caracteres – contando letras e espaços – é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, outra média que funciona varia entre 40 e 50 caracteres. Para textos descontínuos, como bibliografias ou notas de rodapé,

pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres, porém, as linhas de leitura contínua com mais de 80 caracteres são longas demais. (Bringhurst. 2005:34)

Por que caixa alta e caixa baixa?

A designação utilizada em tipografia derivou da disposição dos tipos móveis na caixa tipográfica. As maiúsculas, são chamadas caixas altas, pois ficavam na parte superior da caixa e as caixas baixas, na parte inferior da caixa. Encontramos na caixa, todos os elementos da família tipográfica, o eme – quadratim, o ene – equivalente a meio eme ou a meio-quadratim, as ligaturas, os numerais e todos os sinais tipográficos.

Ao compor um texto alinhado à esquerda ou à direita sem justificar, os espaços entre letras são regulares e não precisam ser ajustados. Nesse caso é importante que façamos ajustes na quebra das palavras. Devemos evitar deixar monossílabos sozinhos no fim da linha, mas se isso gerar um transtorno e uma quebra pior ainda, deixe-o lá.

Não devemos confiar na auto-hifenização dos programas cegamente para linhas justificadas. Sempre temos que olhar, ver o que está escrito e como o texto está dividido, para não cometermos gafe! É fundamental também utilizarmos o idioma correto, no nosso caso, Português Brasileiro.

Dicas

- Use um único espaço entre as sentenças. Elimine os espaços duplos.
- Use pouco ou nenhum espaço entre cadeias de iniciais:

H.G. Wells, e não H. G. Wells

e um único espaço após o último ponto da cadeia.

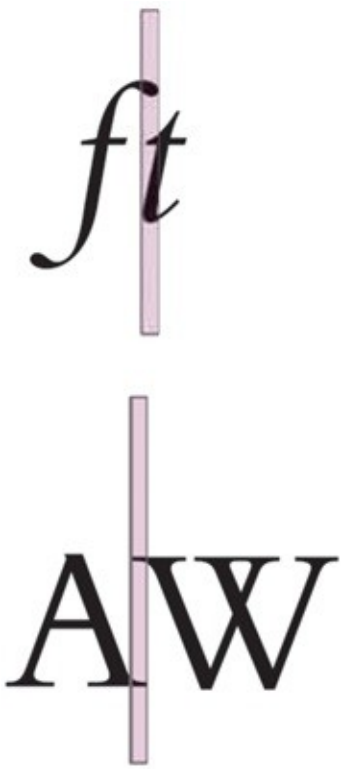
As maiúsculas tipográficas são divididas em duas classes: VERSAIS – que têm altura de caixa alta e os versaletes, que têm altura de caixa baixa. O termo CAPITULAR é equivalente ao VERSAL, mas é

reservado ao uso inicial em capítulos ou parágrafos.

- Não espaceje minúsculas – isso dificulta a legibilidade em textos.

l e g i b i l i d a d e x legibilidade

• Ajuste o kerning quando necessário. O kerning é a alteração do espaço entre pares de letras específicos. Cada letra tem uma largura própria e os sistemas de composição eletrônicos podem modificá-la de muitas maneiras. O kerning das fontes digitais é feito com o uso de tabelas de kerning, que fazem a compensação no espaço entre letras AV, AW, AT, HH etc. Caso não fique satisfeito com kerning automático do seu programa, é preciso ajustá-lo. Para ter certeza é bom imprimir e ver se a palavra tem a leitura desejada. O mesmo se aplica no espaço entre numerais. Em português as combinações Tã, Pã, Vã, d'a, d'é, d'ó, d'ú são algumas que requerem cuidado. É muito comum vermos erros grosseiros de kerning e isso também cria ruídos de legibilidade.



• Não altere a largura ou a forma da letra. Em outras palavras, não deforme o tipo!

O design de tipos é uma arte praticada por poucos iluminados e dominada por outros poucos – mas os programas de edição de fontes permitem que qualquer pessoa altere instantaneamente as larguras e formas das letras às quais um artista pode ter dedicado décadas de estudo. Condensar ou expandir um

tipo arbitrariamente pode ter mau resultado.

• Não esqueça a lei da física em que dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço: não reduza a entreletra e entrepalavra mais do que seu olho suporta!

A legibilidade das letras tipográficas não depende apenas da sua forma mas também do espaço vazio entre elas e à sua volta. Não devemos comprimi-las a ponto de não podermos mais ler a sentença, só para caber naquele espaço. Respeite a letra, a palavra e o espaço que ela ocupa.

legibilidade x l e g i b i l i d a d e

Por outro lado, não abra o espaço de maneira que as palavras não possam ser lidas em conjunto.

possam ser lidas em conjunto

TRABALHO ESPINHOSO 3
Certa vez fui contratada para fazer um dicionário. Essa palavra para um designer ou diagramador já assusta. Mas, afinal, foi um trabalho que teve um belo resultado, depois de pronto. Mas antes disso... Obviamente teve seu momento espinhoso. Tinha eu na época uma estagiária que, apesar de muito gentil, não ouvia muito o que eu determinava (ela estava sempre de fones de ouvido...). Uma das minhas determinações era: o tracking não pode ser menor que -25, o que para mim já é uma violência, mas como era apenas para a referência, e não para o texto, utilizamos para as colunas pequenas. O trabalho foi caminhando até que um dia geramos um pdf para enviar à editora; na ocasião a estagiária já tinha sido dispensada. Para minha surpresa havia linhas e blocos de texto apertadíssimos, praticamente ilegíveis. Ao abrir o arquivo me deparei com trackings de -40, -60 e até -100. Mais uma vez, tive que rediagramar o livro todo, modificar a paginação, tudo recorreu... mas ficou bom e legível. Isso é o que importa.

Entrelinha

É preciso escolher a altura da coluna ou da página e a entrelinha, que é a distância de uma linha de base a outra.

Um tipo de 11 pontos com entrelinha de corpo é designado pela notação 11/11. A altura teórica do tipo é de 11 pontos (do topo da letra d à base da letra p) e a distância da primeira à segunda linha de base também é de 11 pontos. Se você adicionar dois pontos à entrelinha, esse valor mudará para 11/13, ou seja o corpo permanecerá inalterado, mas o tipo terá mais espaço para respirar.

Pequenos textos podem ser compostos em entrelinha negativa, contanto que as ascendentes e descendentes não colidam. Esse recurso tipográfico pode ser usado em títulos de capas de livros, por exemplo.

Em textos contínuos, dependendo do tipo, pode-se usar a entrelinha de corpo mas o usual é a entrelinha positiva com dois pontos de acréscimo.

Colunas mais largas requerem mais entrelinha do que colunas mais estreitas. Tipos mais pesados

precisam de mais entrelinha do que tipos leves, tipos de corpo grande pedem uma entrelinha maior do que tipos de corpo pequeno.

Fontes como a Bauer Bodoni, com cor forte e eixo vertical rígido, precisam de muito mais entrelinha do que fontes como a Bembo, em que a cor é clara e o eixo se baseia na escrita manual. Fontes sem serifa pedem mais entrelinha do que as serifadas.

• Adicione ou retire espaços em intervalos definidos

A entrelinha não deve ser modificada arbitrariamente numa composição.

Em textos de catálogos, revistas, poesia e outros que permitam variação de espaços, podemos utilizar a variação de entrelinha, porém em textos contínuos não devemos ter o mesmo raciocínio. As páginas têm a mesma altura de coluna, desenhadas de maneira simétrica. Nesse formato os blocos devem estar alinhados, bem como as linhas na frente e no verso da página (as páginas assim chamadas reto e verso). As provas de prelo e de impressão são checadas dessa forma, para ver se o registro foi respeitado pela gráfica.

IMPORTANTE

Títulos, subtítulos, citações em destaque, notas de rodapé, ilustrações, legendas e outras intromissões criam variações sobre a base da entrelinha regular. Essas dão vitalidade à página, mas o texto principal deve retornar à sua entrelinha depois dessas variações. Isso significa que a quantidade total de espaço vertical em cada variação deve ser necessariamente múltiplo comum da entrelinha básica.

Se o texto principal estiver composto em 11/13, as intromissões precisam equivaler a múltiplo de 13 pontos: 26, 39, 52, 65, 78, 91, 104 e assim por diante.

Os subtítulos podem ser simétricos, com uma linha antes e outra depois ou assimétricos, com mais espaço em cima do que embaixo, desde que o somatório seja igual ao número par de linhas de texto.

Para um texto composto em 11/13, os modos de entrelinhar os subtítulos são:

• subtítulos 11/13 em versalete, com 13 pontos acima e abaixo;

• subtítulos 11/13 em caixa alta e baixa, com oito pontos acima e cinco pontos abaixo, uma vez que 8+5=13. Isso pode ser feito também deslocando o texto da baseline.

• subtítulos 11/13 em versais com 26 pontos acima e 13 pontos abaixo;

• subtítulos unilineares 14/13 em itálico de caixa alta e baixa com 16 pontos acima e dez pontos abaixo. (Se os subtítulos tiverem apenas uma linha não haverá sobreposição)

• Não sufoque a página

A maioria dos livros atualmente impressos com alfabeto latino leva de 30 a 45 linhas por página e o comprimento médio de linha vai de 60 a 66 caracteres. Em português presume-se uma palavra que tenha em média seis caracteres e um espaço, e se a página estiver cheia, comportará de 300 a 500 palavras.

Não importa o quão cheia ou vazia, a página precisa respirar e, num livro, é preciso que ela respire em ambas as direções. Quanto mais longa for a linha, maior será o espaço necessário entre as linhas. Duas colunas de linhas curtas serão mais compactas do que uma coluna de linhas longas.

Blocos e parágrafos

• Não recue a primeira linha dos parágrafos iniciais

A função do recuo do parágrafo é marcar uma pausa, separando o parágrafo de seu precedente. Se um parágrafo é precedido por um título ou subtítulo, o recuo não é necessário. Em um texto contínuo, marque todos os parágrafos que seguem ao primeiro com um recuo de pelo menos um ene.

Há outros recursos para se iniciar um parágrafo:
Ornamentar o início de parágrafo com florão;
Linha caída
Marca de parágrafo, caixas ou pontos;
Recuo externo com capitular ampliada;

O recuo de parágrafo mais comum é de um eme, outro valor comum é uma entrelinha. Se o seu texto for composto em 11/13, o recuo poderá ser de 11 pt (um eme) ou de 13 pt (uma entrelinha). Um ene (meio eme) é o mínimo que devemos deixar. Recuos maiores do que três emes costumam dificultar a diagramação. Quando as últimas linhas de um parágrafo são curtas e os parágrafos seguintes têm recuos grandes, as páginas ficam com “buracos”.

Podemos usar parágrafos em bloco (justificados à esquerda e à direita) sem recuo e separados por uma linha branca. Em sequências longas podem ser cansativos. (Bringhurst. 2005: 48)

- Utilizando uma entrelinha extra antes e depois de um bloco de citações

Podemos distinguir blocos de citações de diversas maneiras, mudando o tipo, de romano para itálico ou o tamanho, para um ou dois pontos menor, ou ainda abrindo um recuo lateral. Podemos usar um desses recursos ou combiná-los. Além da distinção do tipo/tamanho devemos separá-lo do texto com uma linha. Se for utilizada uma entrelinha menor no bloco de citação, devemos compensar a diferença da entrelinha

com um espaço entre a citação e o resto do texto, para manter os alinhamentos do texto.

Por exemplo:

Se o texto principal tiver 11/13 e você quiser inserir uma citação com cinco linhas compostas em 10/12. A altura da citação é 5x12 = 60. Esse espaço precisa ser ampliado até atingir um múltiplo de 13 e voltar ao texto. O múltiplo mais próximo de 13 nesse caso é 5x13 = 65. O espaço restante é de 65–60 = 5 e 5:2 = 2,5. Esse espaço, se adicionado antes e depois, não é o suficiente para uma separação efetiva do texto principal.

O próximo múltiplo de 13 é 6x13 = 78 o que já é uma opção melhor:

78–60 = 18 e 18:2 = 9. Portanto, adicione uma entrelinha de 9 pt antes e depois do bloco e o texto voltará ao seu alinhamento. (Araújo. 1986:412)

Muita matemática?

Hifenização e paginação

• Nos fins de linha hifenizados, deixe pelo menos duas letras para trás e leve pelo menos três letras para a próxima linha:

Fi-nalmente em vez de finalmen-te

• Evite deixar que a última linha de um parágrafo seja o fim de uma palavra hifenizada ou qualquer palavra com menos de três letras;
• Não hifenize mais de três linhas consecutivas;
• Utilize a hifenização de nomes próprios apenas em último caso, a não ser que eles apareçam tanto quanto outros substantivos comuns;
• Faça a hifenização de acordo com as convenções da língua;
• Use espaços duros (não quebrável) para conectar pequenas expressões numéricas e matemáticas – e atualmente os endereços eletrônicos;
• Evite iniciar duas ou mais linhas consecutivas com a mesma palavra;
• Jamais inicie uma página pela última linha de um parágrafo com várias linhas, chamada órfã – não tem passado mas tem futuro. As linhas que terminam na primeira linha de uma página são as chamadas viúvas – têm passado, mas não têm futuro (que brincadeira antiquada!). Também não deve acontecer!

TRABALHANDO NO ARQUIVO DIGITAL

Tendo definido o formato do livro e feito esboços do projeto gráfico, podemos montar o arquivo digital onde desenvolveremos nossa publicação. Os programas utilizados para esse trabalho específico são os chamados programas de editoração eletrônica. Os mais utilizados são o Indesign, o PageMaker e o QuarkXpress.

Não vamos aqui entrar nos recursos de cada programa, pois o que interessa é a estrutura dos trabalho; o que deve ser definido para a confecção de um livro e os cuidados que devemos ter para que o livro saia como o projetamos. Veremos tudo o que não podemos esquecer.

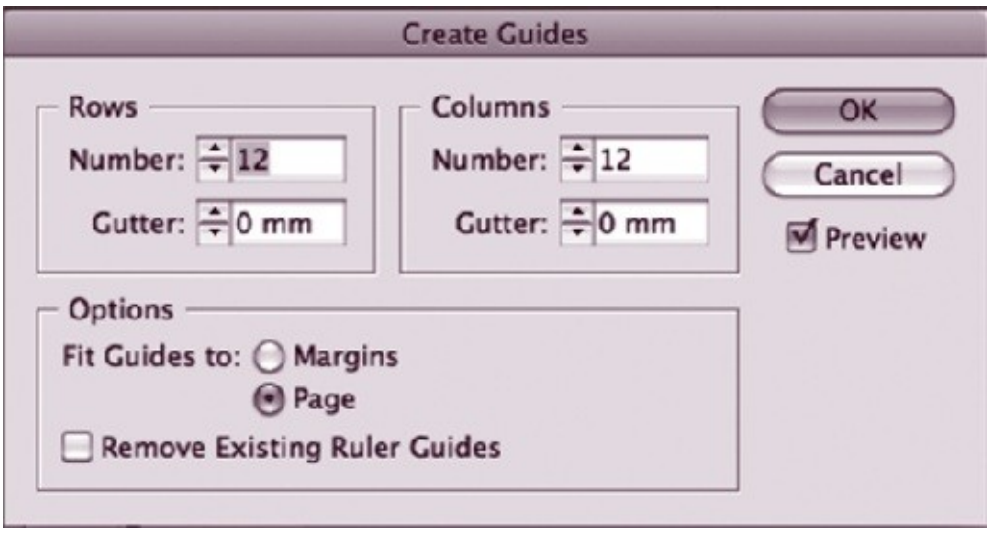
Todos os exemplos que utilizei foram feitos com base nos menus do Adobe Indesign, mas os recursos que veremos podem ser aplicados em qualquer programa de editoração.

Criando um novo documento

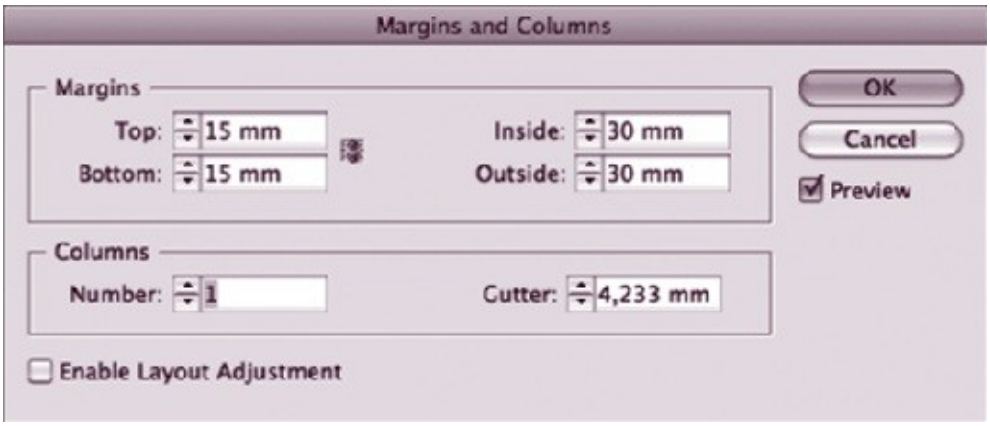
Ao criar um novo documento, podemos definir o número de páginas do documento; a disposição das páginas – se serão impressas frente e verso (facing pages) como num livro; o formato – tamanho e orientação; as margens – que, no caso de um livro, inicialmente podem ficar todas zeradas e terem as medidas definidas após a definição da modulação; o número de colunas e a distância entre elas – esse ajuste também pode ser feito posteriormente nas páginas-mestras.

Antes de tudo prepare suas páginas-mestras

Ao criar um novo documento, vá para a página-mestra e comece sua modulação. Por exemplo, se o seu documento é no formato 16x23cm e quer trabalhar numa modulação de 12 unidades, divida 160:12 e 230:12, o módulo resultante servirá de base para sua divisão. No Indesign, podemos fazer isso automaticamente.



Para definir o grid, podemos estabelecer a quantidade de linhas-guia
e se haverá alguma distância entre os módulos. (gutter).

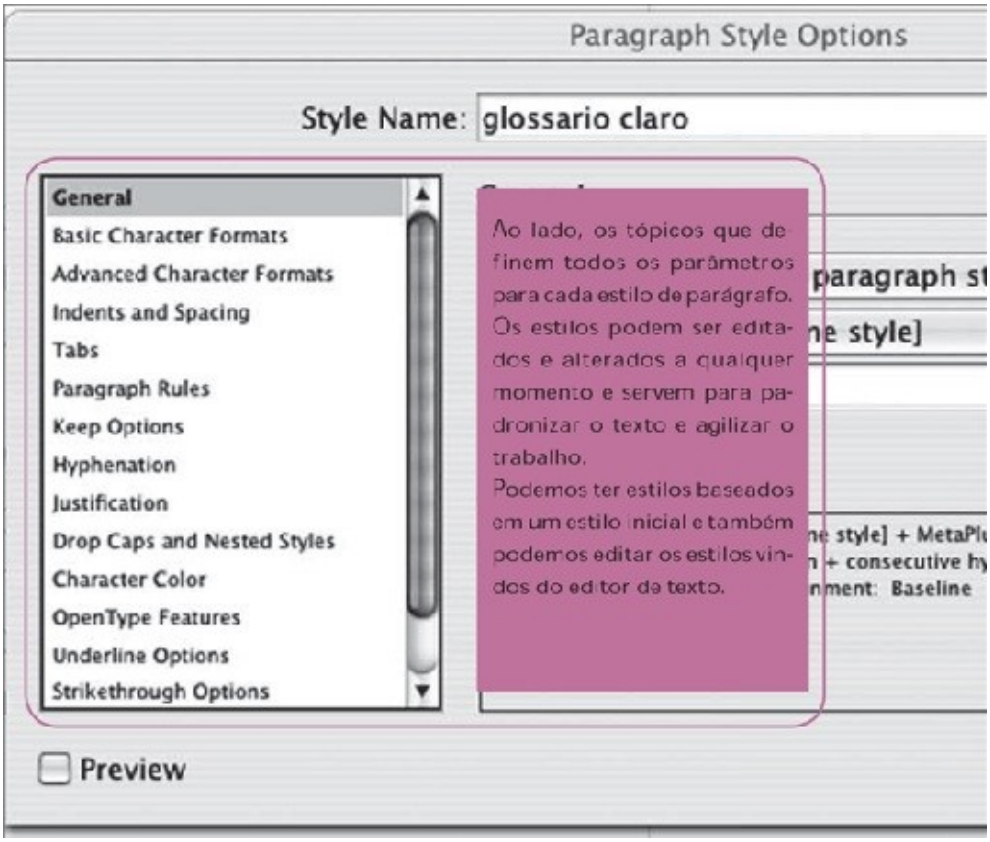


Para definir as margens podemos estabelecer as medidas baseados na modulação.
Podemos também definir se haverá uma ou mais colunas.

Defina suas margens, mesmo que você mude depois. Estude em que posição na página ficarão os cabeços e os fólios (paginação) e lembre-se que tudo o que se repetirá no livro deverá estar na página-mestra. Os programas de editoração permitem que se tenha múltiplas páginas-mestras e com isso podemos ter páginas específicas para capítulos diferentes e páginas especiais para seções como abertura de capítulos, sumário, índice, bibliografia etc.

Como alojar objetos no pasteboard

Com o comando place (no caso do Quark é o get picture ou get text), podemos inserir textos e imagens em diferentes formatos (textos em .doc ou .rtf), planilhas de excell, arquivos eps, arquivos pdf e arquivos de imagens em diferentes formatos (psd, tif, jpg, bitmap). Para a inserção automática de textos, utilizamos o comando autoflow (termo herdado do PageMaker). Para isso devemos ter as margens já definidas e inserir o texto com a tecla shift clicada. Inserido o texto, partimos para a definição dos estilos de parágrafo.

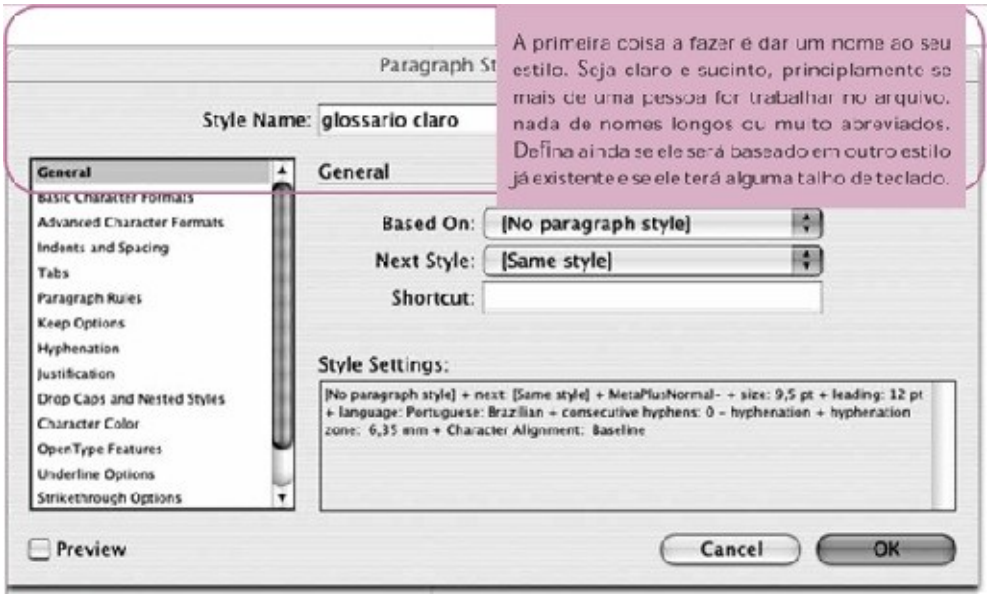

Paragraph Style Options
Style Name: glossario claro
General
Basic Character Formats
Advanced Character Formats
Indents and Spacing
Tabs
Paragraph Rules
Keep Options
Hyphenation
Justification
Drop Caps and Nested Styles
Character Color
OpenType Features
Underline Options
Strikethrough Options
Ao lado, os tópicos que definem todos os parâmetros para cada estilo de parágrafo. Os estilos podem ser editados e alterados a qualquer momento e servem para padronizar o texto e agilizar o trabalho.
Podemos ter estilos baseados em um estilo inicial e também podemos editar os estilos vindos do editor de texto.
Preview

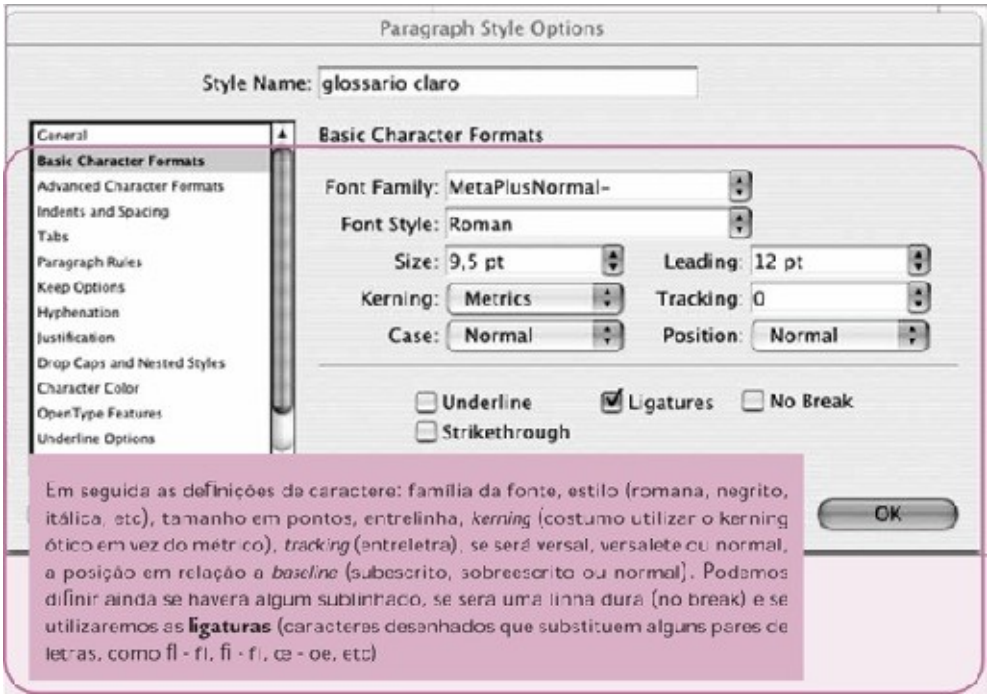
Definindo os estilos de texto

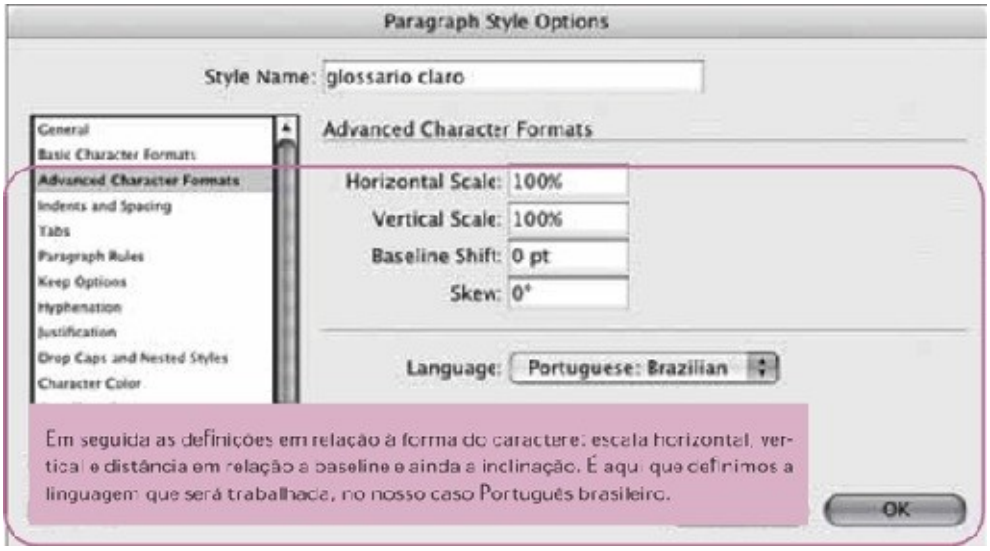
Para definir o layout do seu texto, experimente em algumas páginas o tipo que você trabalhará considerando tamanho, entrelinha, a mancha de texto. Gaste um bom tempo nisso, pois você vai economizar depois. Definido o básico do que se quer — para o corpo de texto, títulos, subtítulos, notas e tudo mais que fizer parte da página — estabeleça os estilos para cada ítem.

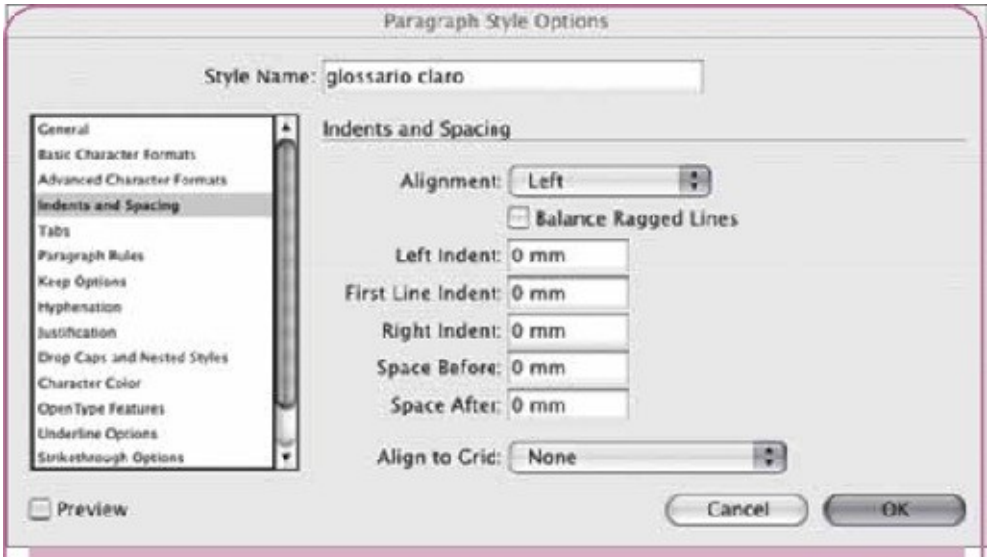
O que devemos considerar na criação dos estilos

Podemos ajustar tudo na criação do estilo: a tipografia utilizada, o corpo e a cor da letra, se será versal ou versalete, se terá o baseline normal, sobreescrito ou subescrito, qual a variação (romana, itálica, bold, semibold), a entrelinha,os espacejamentos, alinhamentos, tabulações, capitulares etc.

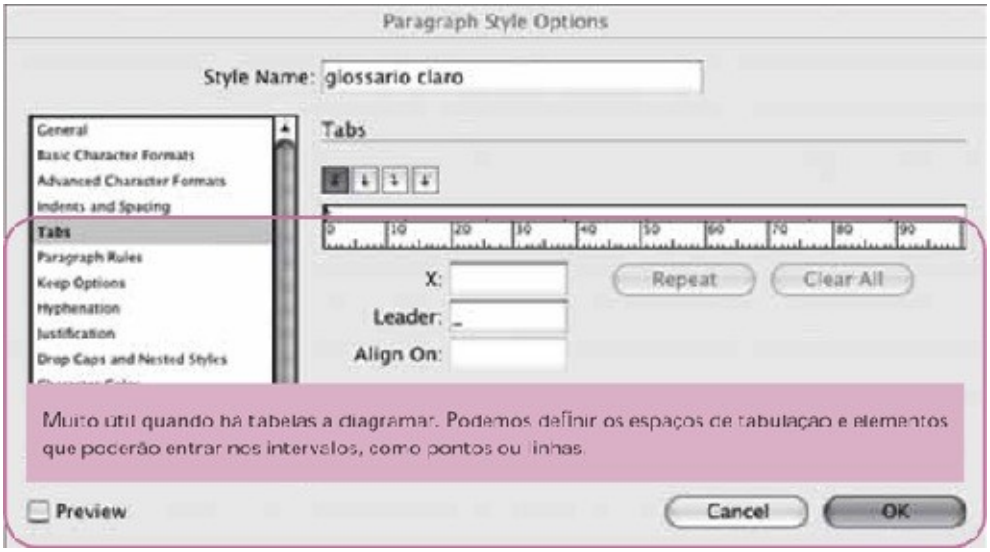

Paragraph St
Style Name: glossario claro
General
Basic Character Formats
Advanced Character Formats
Indents and Spacing
Tabs
Paragraph Rules
Keep Options
Hyphenation
Justification
Drop Caps and Nested Styles
Character Color
OpenType Features
Underline Options
Strikethrough Options
General
Based On: [No paragraph style]
Next Style: [Same style]
Shortcut:
Style Settings:
[No paragraph style] + next: [Same style] + MetaPlusNormal- + size: 9,5 pt + leading: 12 pt + language: Portuguese: Brazilian + consecutive hyphens: 0 + hyphenation + hyphenation zone: 6,35 mm + Character Alignment: Baseline
Preview
Cancel
OK
A primeira coisa a fazer é dar um nome ao seu estilo. Seja claro e sucinto, principalmente se mais de uma pessoa for trabalhar no arquivo. nada de nomes longos ou muito abreviados. Defina ainda se ele será baseado em outro estilo já existente e se ele terá alguma talho de teclado.


Paragraph Style Options
Style Name: glossario claro
General
Basic Character Formats
Advanced Character Formats
Indents and Spacing
Tabs
Paragraph Rules
Keep Options
Hyphenation
Justification
Drop Caps and Nested Styles
Character Color
OpenType Features
Underline Options
Basic Character Formats
Font Family: MetaPlusNormal-
Font Style: Roman
Size: 9,5 pt
Leading: 12 pt
Kerning: Metrics
Tracking: 0
Case: Normal
Position: Normal
Underline
Ligatures
No Break
Strikethrough
OK
Em seguida as definições de caractere: família da fonte, estilo (romana, negrito, itálica, etc), tamanho em pontos, entrelinha, kerning (costumo utilizar o kerning ótico em vez do métrico), tracking (entreletra), se será versal, versalete ou normal, a posição em relação a baseline (subescrito, sobreescrito ou normal). Podemos difinir ainda se haverá algum sublinhado, se será uma linha dura (no break) e se utilizaremos as ligaturas (caracteres desenhados que substituem alguns pares de letras, como fl - fl, fi - fi, œ - oe, etc)

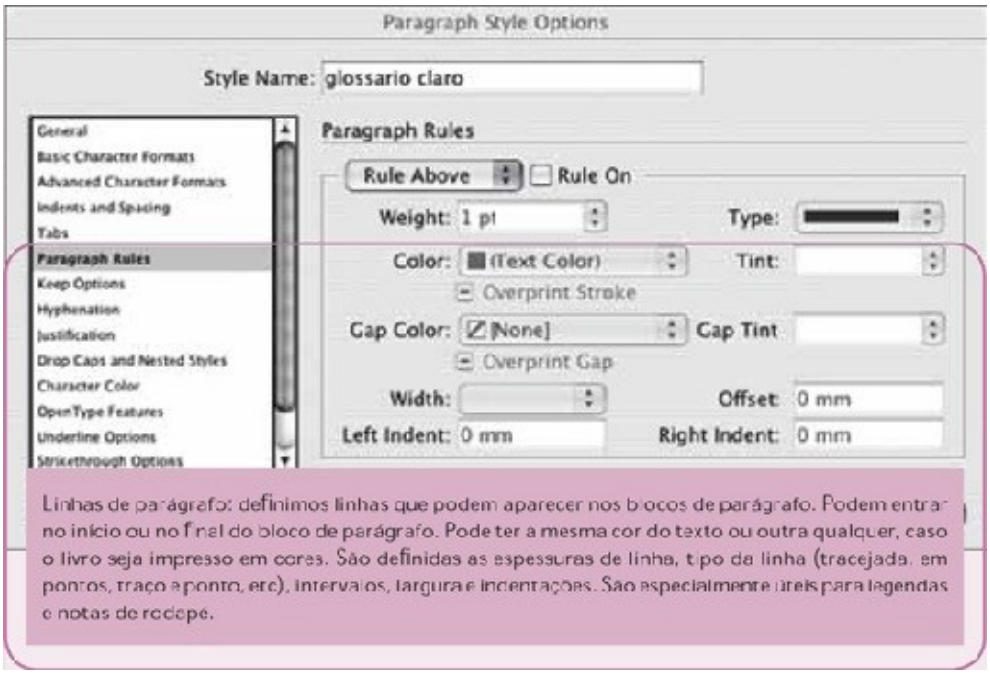

Paragraph Style Options
Style Name: glossario claro
General
Basic Character Formats
Advanced Character Formats
Indents and Spacing
Tabs
Paragraph Rules
Keep Options
Hyphenation
Justification
Drop Caps and Nested Styles
Character Color
Advanced Character Formats
Horizontal Scale: 100%
Vertical Scale: 100%
Baseline Shift: 0 pt
Skew: 0°
Language: Portuguese: Brazilian
OK
Em seguida as definições em relação à forma do caractere: escala horizontal, vertical e distância em relação a baseline e ainda a inclinação. É aqui que definimos a linguagem que será trabalhada, no nosso caso Português brasileiro.



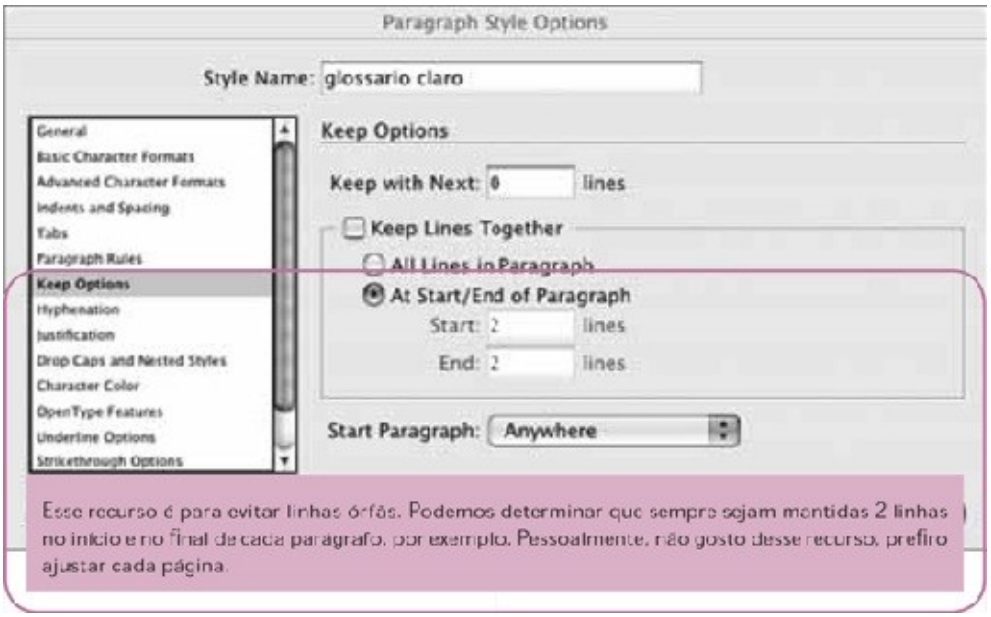
Indentação e espacejamentos: aqui definimos os alinhamentos (direita, esquerda, justificado), entrada de parágrafo total à direita ou à esquerda. Indentação da primeira linha e espaços entre parágrafos. Podemos definir se os textos estarão alinhados ao grid.

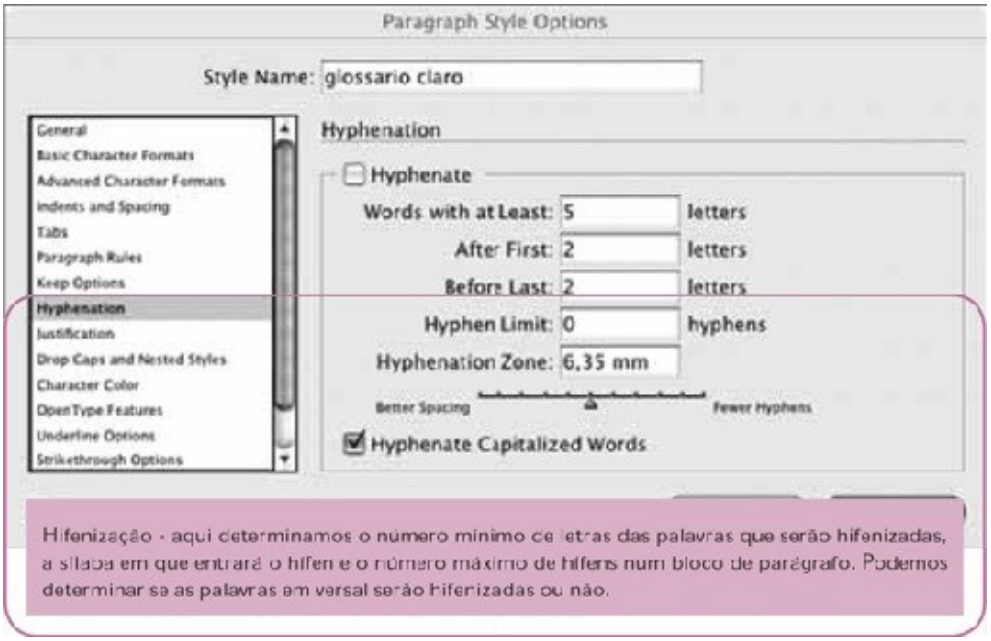


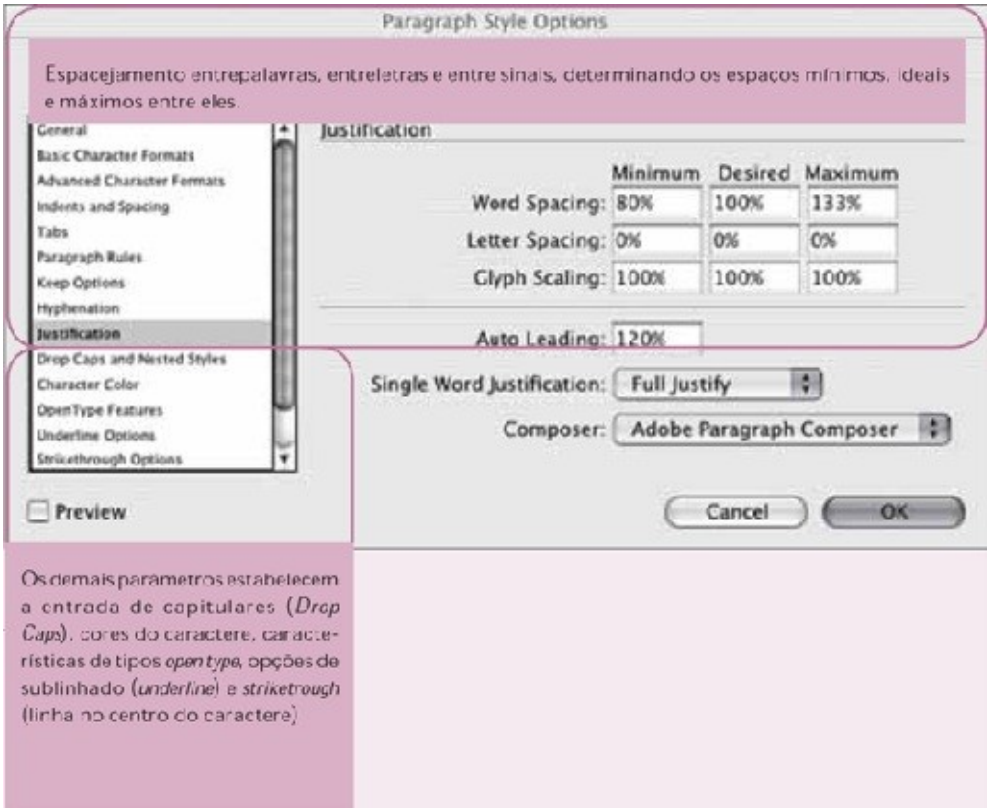
Muito útil quando há tabelas a diagramar. Podemos definir os espaços de tabulação e elementos que poderão entrar nos intervalos, como pontos ou linhas.



Linhas de parágrafo: definimos linhas que podem aparecer nos blocos de parágrafo. Podem entrar no início ou no final do bloco de parágrafo. Pode ter a mesma cor do texto ou outra qualquer, caso o livro seja impresso em cores. São definidas as espessuras de linha, tipo de linha (tracejada, em pontos, traço e ponto, etc), intervalos, largura e incentações. São especialmente úteis para legendas e notas de rodapé.


Paragraph Style Options
Style Name: glossario claro
General
Basic Character Formats
Advanced Character Formats
Indents and Spacing
Tabs
Paragraph Rules
Keep Options
Hyphenation
Justification
Drop Caps and Nested Styles
Character Color
OpenType Features
Underline Options
Strikethrough Options
Keep Options
Keep with Next: 0 lines
Keep Lines Together
All Lines in Paragraph
At Start/End of Paragraph
Start: 2 lines
End: 2 lines
Start Paragraph: Anywhere
Esse recurso é para evitar linhas órfãs. Podemos determinar que sempre sejam mantidas 2 linhas no início e no final de cada parágrafo, por exemplo. Pessoalmente, não gosto desse recurso, prefiro ajustar cada página.


Paragraph Style Options
Style Name: glossario claro
General
Basic Character Formats
Advanced Character Formats
Indents and Spacing
Tabs
Paragraph Rules
Keep Options
Hyphenation
Justification
Drop Caps and Nested Styles
Character Color
OpenType Features
Underline Options
Strikethrough Options
Hyphenation
Hyphenate
Words with at Least: 5 letters
After First: 2 letters
Before Last: 2 letters
Hyphen Limit: 0 hyphens
Hyphenation Zone: 6,35 mm
Better Spacing
Fewer Hyphens
Hyphenate Capitalized Words
Hifenização - aqui determinamos o número mínimo de letras das palavras que serão hifenizadas, a sílaba em que entrará o hífen e o número máximo de hífens num bloco de parágrafo. Podemos determinar se as palavras em versal serão hiferizadas ou não.



Os livros são editorados e, após a aprovação final da editora, entram no processo de finalização para produção. No início dos anos 2000, o processo de produção para impressão em offset que era feito por meio de fotolitos, provas de prelo e impressão final sofreu uma mudança drástica. Surgiu no mercado a produção pelo processo CTP (Computer to plate) que eliminou a etapa do fotolito, gerando as chapas de impressão a partir dos arquivos de arte final. Apesar da agilidade no processo, a responsabilidade aumentou e os riscos também. Se por acaso algum erro não fosse visto na prova digital, a chapa poderia ser gravada com erros, acarretando um grande prejuízo. Como tudo que envolve as mudanças tecnológicas, no início houve muita dor de cabeça e foi preciso algum tempo para que aprendêssemos a lidar com aquela novidade. Hoje o CTP está totalmente inserido em nossa rotina profissional. Para enviarmos um arquivo à produção é necessário fazer um checklist da arte final para que o arquivo vá corretamente para a gráfica editora.

Checklist para CTP

O checklist tem a finalidade de evitar erros no fechamento dos arquivos. Atualmente enviamos os arquivos no formato PDF (Portable Document Format) que contém todas as informações do arquivo: as fontes utilizadas, links, formato, quantidade de cores, linhas de corte e sangramento etc. A responsabilidade no fechamento do PDF é do designer ou do artefinalista, por isso é fundamental que o arquivo esteja com os elementos que o compõem corretos, depois que o PDF foi para a produção, se houver algum erro, o prejuízo será seu.

Cuidados que devem ser tomados para o fechamento do arquivo, como será um trabalho impresso em offset, as considerações serão a esse respeito:

1. Certifique-se de que todas as imagens estão em CMYK (Cyan/Magenta/ Amarelo/Preto) no caso de arquivos em quatro cores ou em Grayscale, no caso de livros em uma cor; e em alta resolução (o que significa que as imagens devem estar no tamanho real que estão sendo utilizadas no arquivo e em 300ppi);

2. verifique se o formato da página está correto;

3. Elimine as cores especiais que não estejam sendo utilizadas. Caso seu trabalho seja feito para ser impresso em cores especiais gere um PDF em composite e a cor especial aparecerá. Você deve sempre mandar as referências, em escala Pantone, das cores especiais que serão utilizadas na impressão.

4. Certifique-se de que o preto está apenas em Black 100%, e não em outras cores de escala, o que denota que o arquivo pode ter sido gerado em RGB originalmente. Isso é bastante frequente em códigos de barras e logotipos de editoras que, muitas vezes, são enviados no formato de imagem;

5. Você pode fazer o fechamento do arquivo gerando um arquivo de impressão post-script (ps) e, em seguida, gerar o PDF no Acrobat Distiller ou gerar o PDF automaticamente por meio dos presets no Indesign. Nesse caso a opção indicada é a press quality;

6. Caso você tenha textos em preto 100%, lembre-se de colocá-lo em overprint sobre cores claras para que não haja problemas de trapping – que é o acabamento necessário no encontro de duas cores diferentes e onde não há percentual em comum, em que devemos acrescentar um contorno de 0,144pt em overprint sobre a cor mais clara;

7. O arquivo deve ser fechado em composite;

8. Lembre-se de incluir as fontes (100%) e links na hora de gerar o PDF.

9. O arquivo deve ser fechado com as marcas de corte, sangramento, informações da página e com a área de 5 mm de sangramento. No caso de arquivos em cores deve-se fechar o arquivo com as barras de cor;

10. Verifique a quantidade de páginas do livro: lembre-se de que os livros são impressos em cadernos múltiplos de oito e dessa forma a quantidade de páginas deve fechar cadernos, ou seja, ser múltipla de oito (16, 32 ou 64 páginas). Consulte a editora para ter essa informação. Além disso, veja se não há páginas em branco no fim do livro.

11. Arquivos de verniz, faca ou qualquer acabamento devem ser enviados em PDFs separados em uma cor, com as mesmas linhas de corte e dobra que arquivo de impressão. Esse procedimento é comum para a produção de capas.

Editorial
Fechamento de Miolo
Check list
CLIENTE:
TRABALHO:
DESIGNER RESPONSÁVEL:

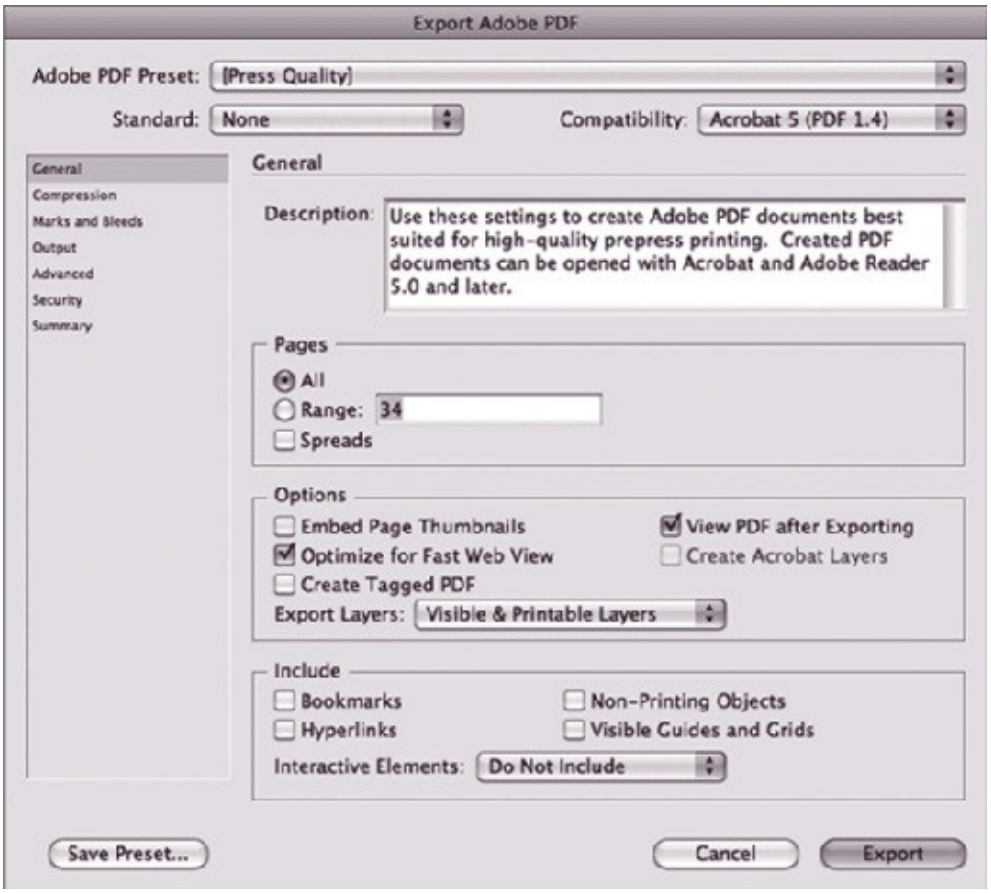
Miolo Monocromático	Assinalar com V					
Formato Aberto:						
Sangramento 3mm:						
Imagens todas em:	Gray		PB			
Falsa folha de rosto – apenas título do livro						
Folha de rosto Título do livro | autor | logo da editora						
Sumário – bater nº de página dos tópicos						
paginação e cabeços ok e todas as páginas						
Página de Créditos						
Ficha Catalográfica						
ISBN						
Logo e endereço da editora						
Miolo ilustrado						
Imagens | Ilustrações						
resolução 300 DPI						
formato 1:1						
CMYK		Gray		PB		
JPG		TIF		PSD		
Colofão						
Tipografia principal corpo| entrelinha						
papel de miolo						
papel de capa						
Gráfica						
data						

Check list desenvolvido para checar o envio de arquivos de miolo para produção.

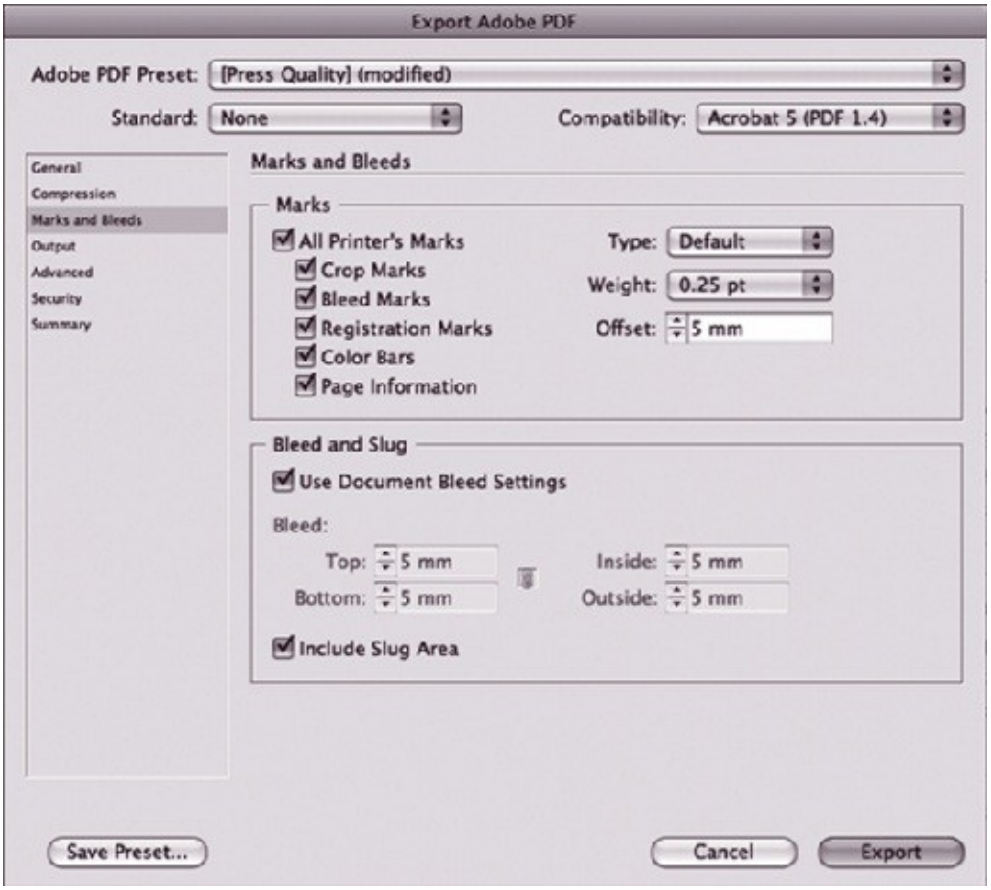
Editorial
Fechamento de Capa
Check list
CLIENTE:
TRABALHO:
DESIGNER RESPONSÁVEL:

Formato Aberto						
2ª orelha:						
4ª capa:						
lombada:						
1ª capa:						
1ª orelha:						
						Assinalar com V
Sangramento (bleed) 3mm						
Área de proteção (sludge) 10mm						
Linhas de dobra em black 100% 0.5pt tracejado 10mm						
Selzo de 1,5 mm nas dobras das orelhas						
Marca da editora 1ª capa						
Símbolo da editora lombada						
Marca da editora 4ª capa						
Número do Código de barras ISBN fornecido pela editora						
Imagens						
Resolução 300 dpi						
Formato 1:1						
CMYK		Gray		PB		
JPG		TIF		PSD		
Textos em preto em overprint nas orelhas	4ª capa					
Áreas chapadas em preto calçadas com 40% cyan						
cores especias ou sem mistura - trapping de 0,2pt (stroke overprint)						

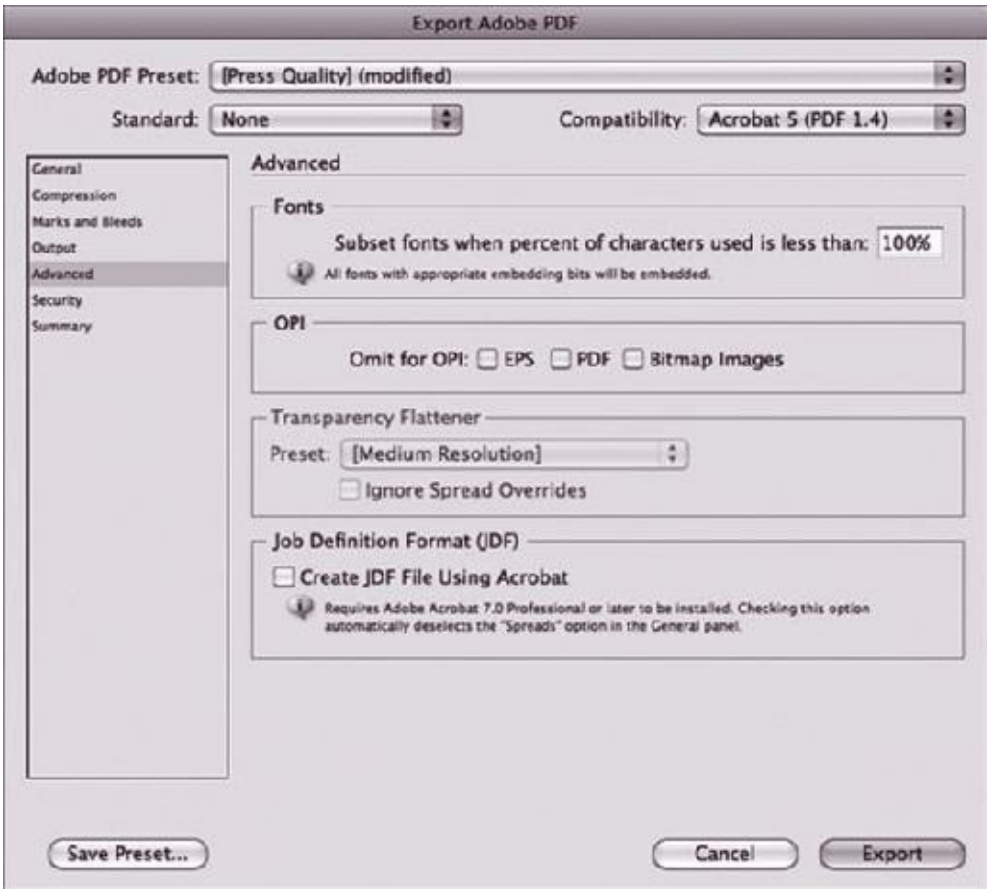
Check list desenvolvido para checar o envio de arquivos de capa para produção.



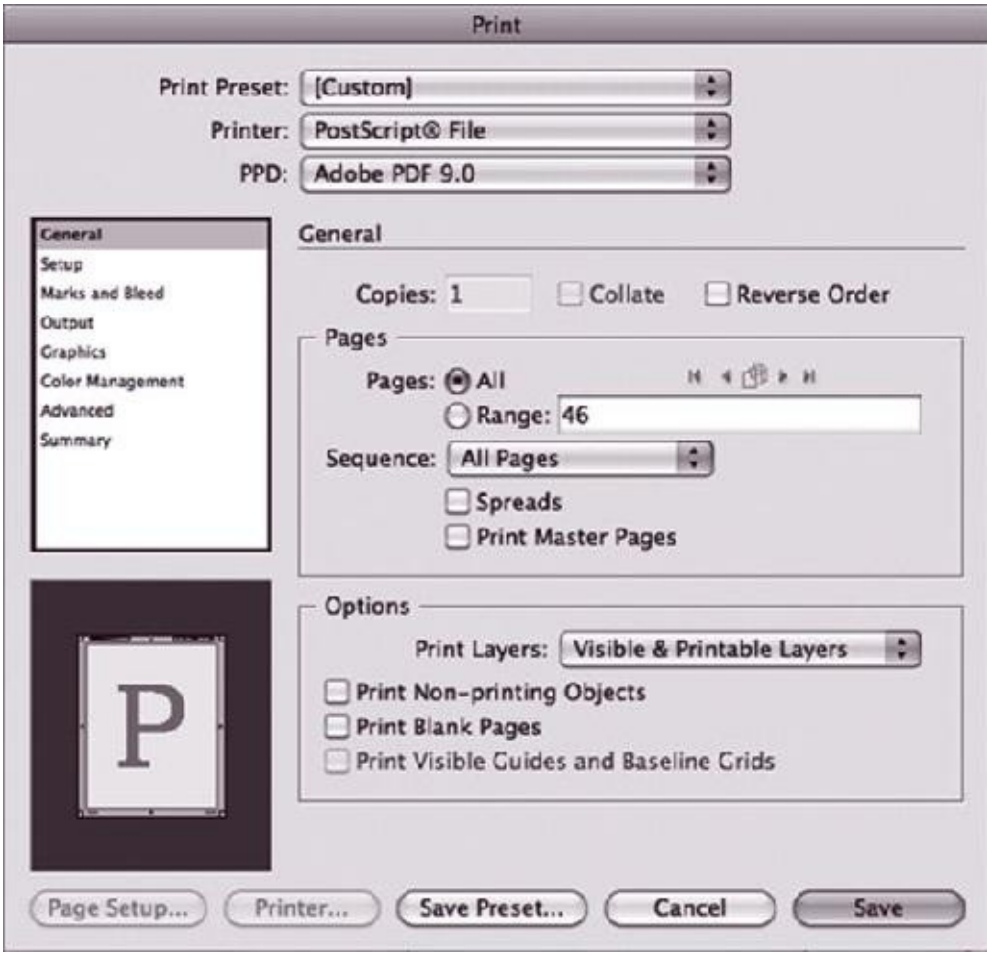
Para geração de PDF diretamente do *preset* no Indesign



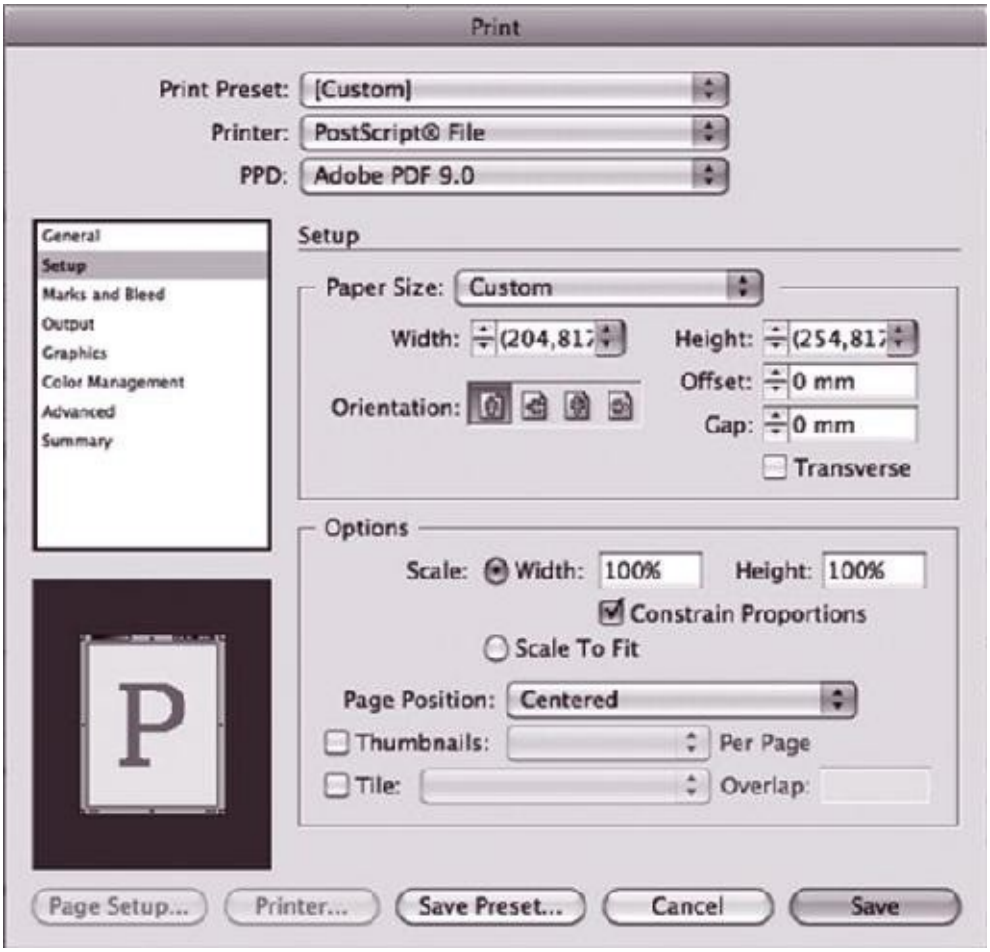
Para geração de PDF diretamente do *preset* no Indesign



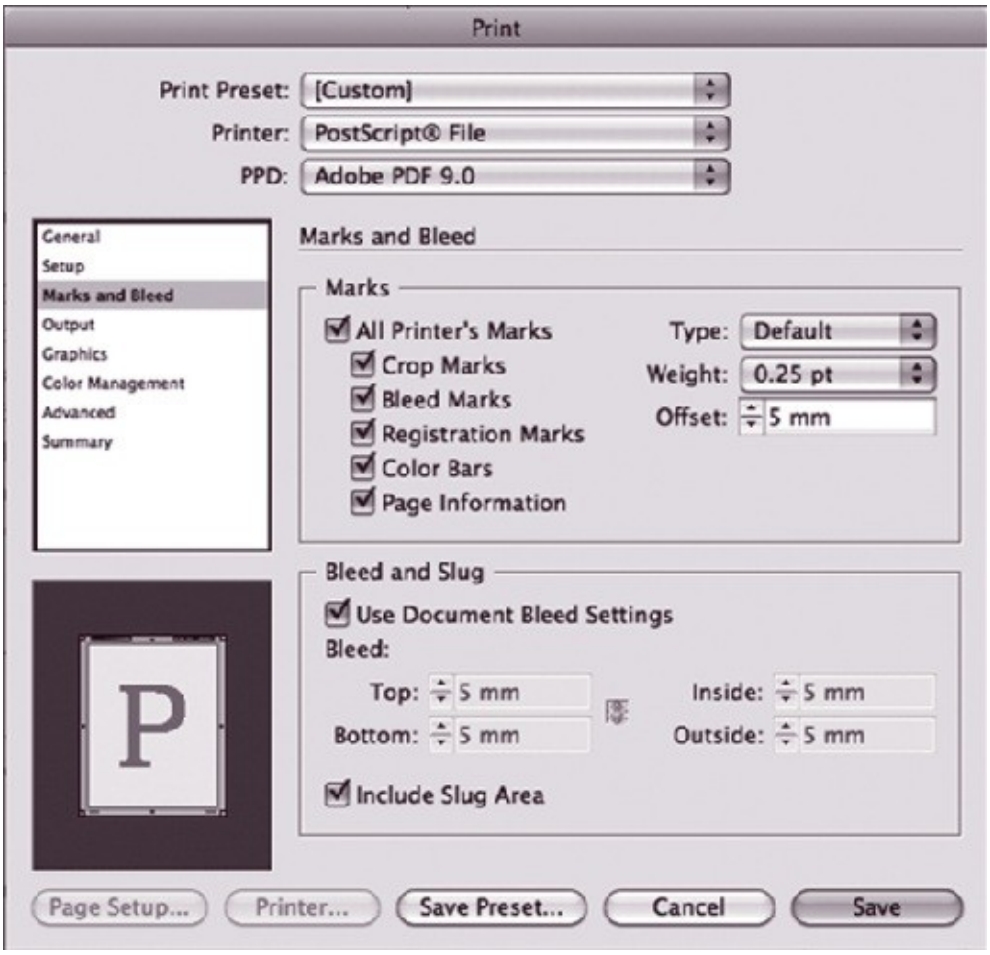
Para geração de PDF diretamente do *preset* no Indesign



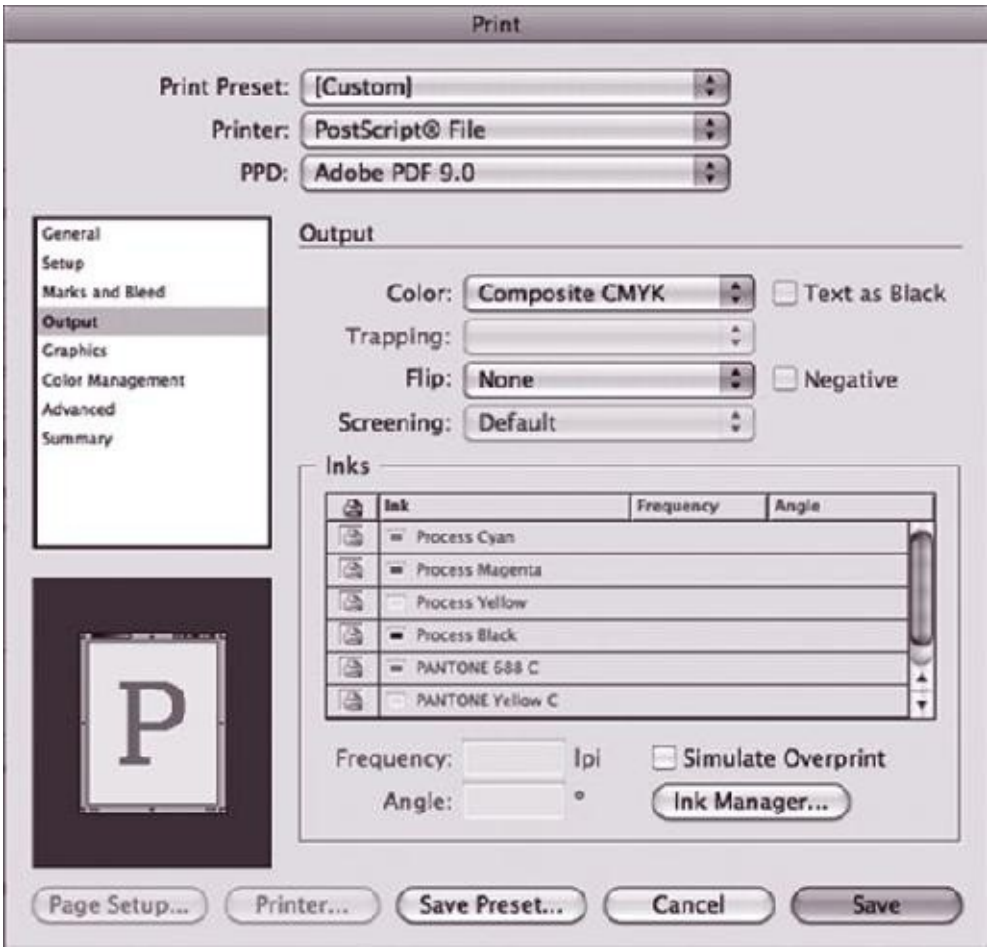
Para impressão de arquivo ps no Indesign para posterior geração de PDF no Acrobat Distiller



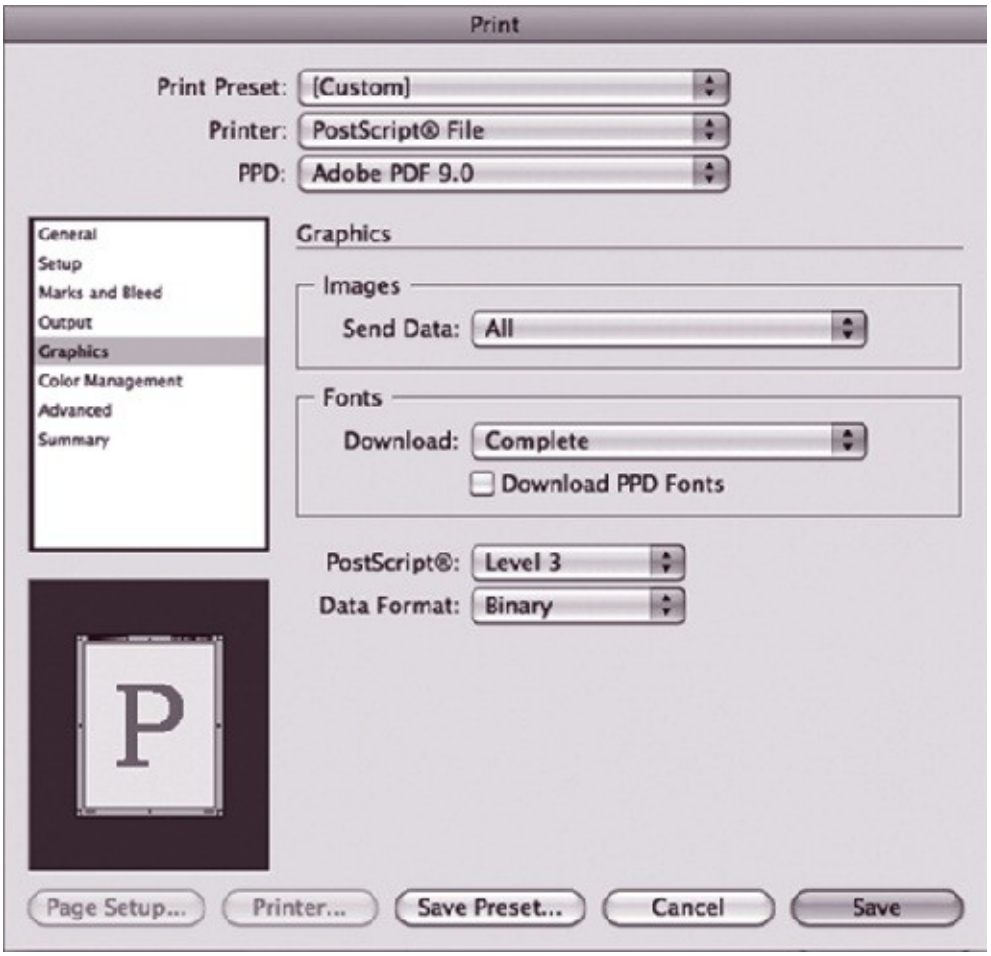
Para impressão de arquivo ps no Indesign para posterior geração de PDF no Acrobat Distiller



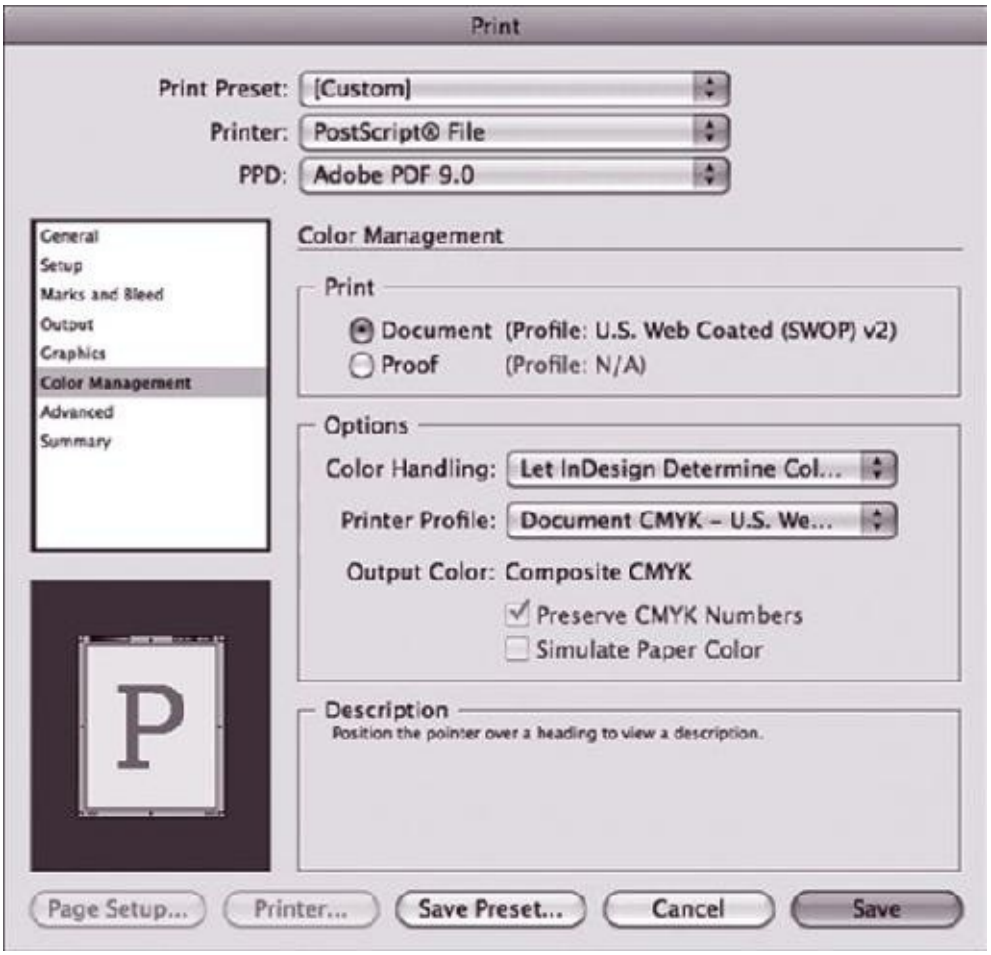
Para impressão de arquivo ps no Indesign e posterior geração de PDF no Acrobat Distiller



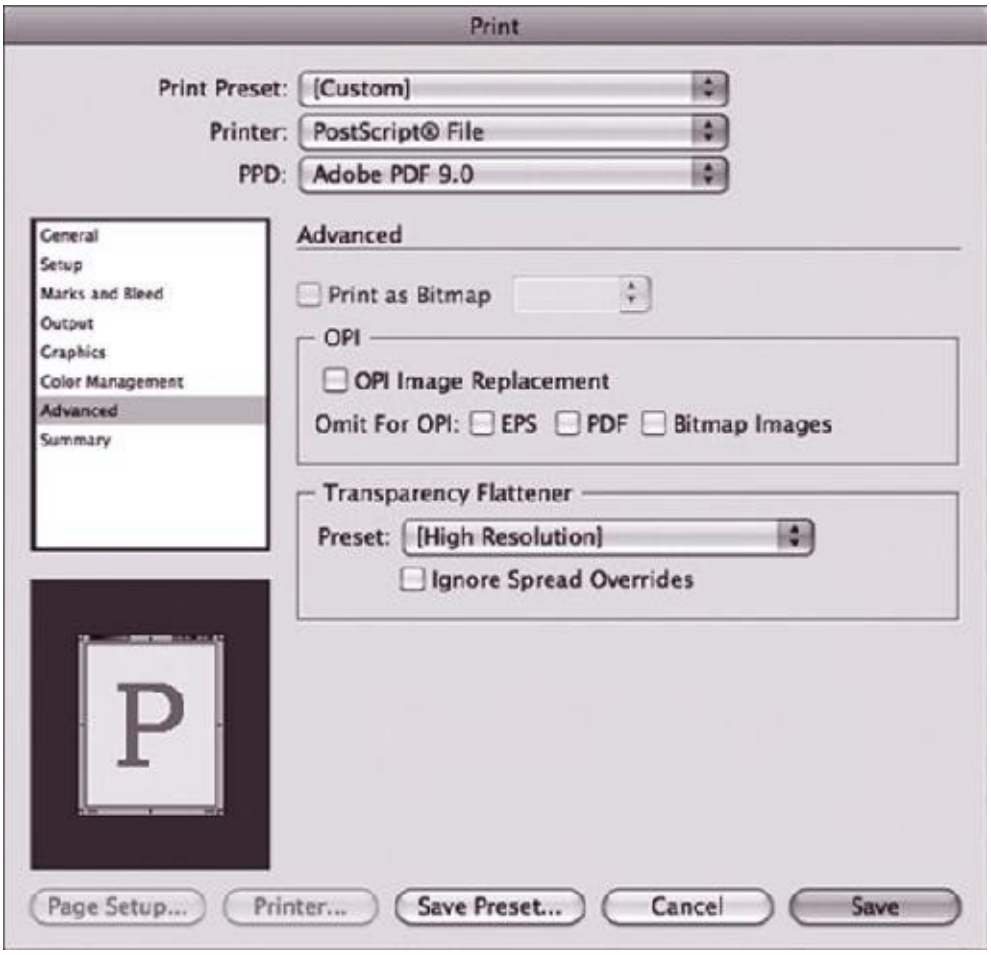
Para impressão de arquivo ps no Indesign e posterior geração de PDF no Acrobat Distiller



Para impressão de arquivo ps no Indesign e posterior geração de PDF no Acrobat Distiller



Para impressão de arquivo ps no Indesign e posterior geração de PDF no Acrobat Distiller



Para impressão de arquivo ps no Indesign e posterior geração de PDF no Acrobat Distiller

A CAPA DO LIVRO

Moema Cavalcanti, reconhecida designer, afirma que a capa é a embalagem do livro. Embora concorde com a afirmação, acredito que é uma embalagem diferente pois não nos dá dados exatos do seu conteúdo – a medida, a composição, contra indicações etc. – como uma embalagem usual. Ela sugere universos, temas, personagens, contextos históricos a partir da leitura, interpretação e criação de layout feita pelo designer.

O universo do projeto de capa é totalmente diferente do que trabalhamos em projeto de miolo. Apesar de precisarmos ter muito conhecimento técnico, também precisamos desenvolver intensamente nosso processo criativo. Para criar o projeto de uma capa de livro, o designer deve ter subsídios para fazê-lo e uma das coisas importantes é ter a capacidade de armazenar nossas referências. Tudo que lhe causar alguma impressão, seja um papel diferente, uma folha, uma pedra, um tecido, merece ser guardado para um dia talvez ser utilizado. O ideal é podermos arquivar tudo digitalmente: escanear ou fotografar essas referências é uma boa saída. Além disso, guarde suas experiências sensoriais. A esse conjunto damos o nome de referências e é com elas que o designer trabalha. O designer de capas precisa ter um bom arquivo de pastas para catalogar e buscar suas referências físicas/virtuais e outro na cabeça – nosso imaginário, esse construído desde nossa infância.

Tudo o que vemos nos influencia: livros, exposições, filmes, fotografias, revistas, exposições de arte, o lugar onde vivemos, as tendências do design e da moda, tudo pode nos dar subsídios por meio do olhar.

Tudo o que ouvimos poderá ajudar no processo criativo. A música é um importante ingrediente criativo, e estilos de músicas diferentes podem criar uma identificação com determinado projeto.

Tudo o que você sente pode ser representado pelo projeto. Passar emoções também está em pauta. Nem sempre teremos oportunidade de fazê-lo, mas quando houver, não desperdice. Na maioria das vezes, os temas podem não ser assim tão inspiradores e aí estão os grandes desafios: como fazer uma boa capa para um livro cujo conteúdo você não tenha conhecimento, ou seja conflitante com suas verdades. O que fazer?

Que tal deixar, um pouco, o seu preconceito de lado?

O trabalho intelectual do designer é aquela coisa que nenhum valor que cobramos pagará, até por não ter como medir o esforço de adquirir, mesmo que de forma superficial e em pouquíssimo tempo, informações sobre temas tão diversos. Existem livros de negócios, auto ajuda, livros técnicos em todas as áreas do conhecimento (medicina, engenharia, tecnologia, arte) que podem chegar às mãos do designer. E alguns podem nos deixar constrangidos em fazê-lo. É preciso entender que o projeto é uma

atividade profissional e que pede um distanciamento do nosso lado emocional. Claro que fazer a capa de um livro do seu cantor favorito é emocionante, mas, e se for a biografia daquele sujeito detestável, você recusaria? Claro que se for uma coisa que lhe agrida muito, você pode delicadamente declinar, dizer que está doente, sem tempo, algo assim. O objetivo do designer não é enganar ninguém e como o trabalho de projeto de capa é muito autoral, isso influencia. Quantas vezes passaremos por isso? Muitas e muitas vezes… Com o tempo, aprendemos a lidar melhor com isso dentro de nós e até conseguimos não achar tão ruim aquele livro de auto ajuda. Afinal, muitas pessoas precisam deles, e quando um editor resolve publicar um livro a visão dele vai muito além – ele enxerga onde o livro poderá chegar. Se não tivermos essa flexibilidade talvez tenhamos apenas um cliente, que de um dia para o outro possa não mais existir.

Uma das primeiras coisas que ouvi de um editor foi: "Olha, esse autor não é muito conhecido e esse tema é muito hermético, então a capa precisa aparecer, o livreiro precisa ter vontade de colocá-la em destaque. A lombada então, é importantíssima".

– A lombada? Sim, a lombada.

Algumas vezes subestimamos a lombada, deixando para resolvê-la na última hora. Na verdade, será a lombada do livro que vai aparecer na maior parte do tempo, pois a estante será sua moradia.

Uma boa capa precisa ser de um bom livro? Mas o que é um bom livro afinal? O mais importante é que a capa cumpra seu papel e que agrade a você, ao editor e ao público – se um desses furar, significa que a capa não é tão boa assim. Se o designer não gostar é porque não ficou esteticamente, graficamente, plasticamente bem resolvida. Poderia ter ficado melhor. Se o editor não gostar, mas pela pressa, ou por alguma razão ele aprova o layout e depois se decepciona com o resultado impresso, não vai ter o mesmo gás para trabalhar o livro na imprensa, com o setor de marketing etc. Agora, se o público não gosta… o livro não vende e de quem será a culpa? Da capa, é lógico! (ou de quem a projetou...). Isso não quer dizer que o livro venda apenas pela capa, mas que muitas vezes uma bela capa ganha o cliente, ganha; principalmente, quando damos um livro de presente.

Mas afinal, o que é uma boa capa?

Todos os dias encontramos novos livros e percebemos a qualidade do design editorial brasileiro. Temos excelentes designers e editoras que a cada dia vão tendo mais confiança no parceiro de criação de um bom livro.

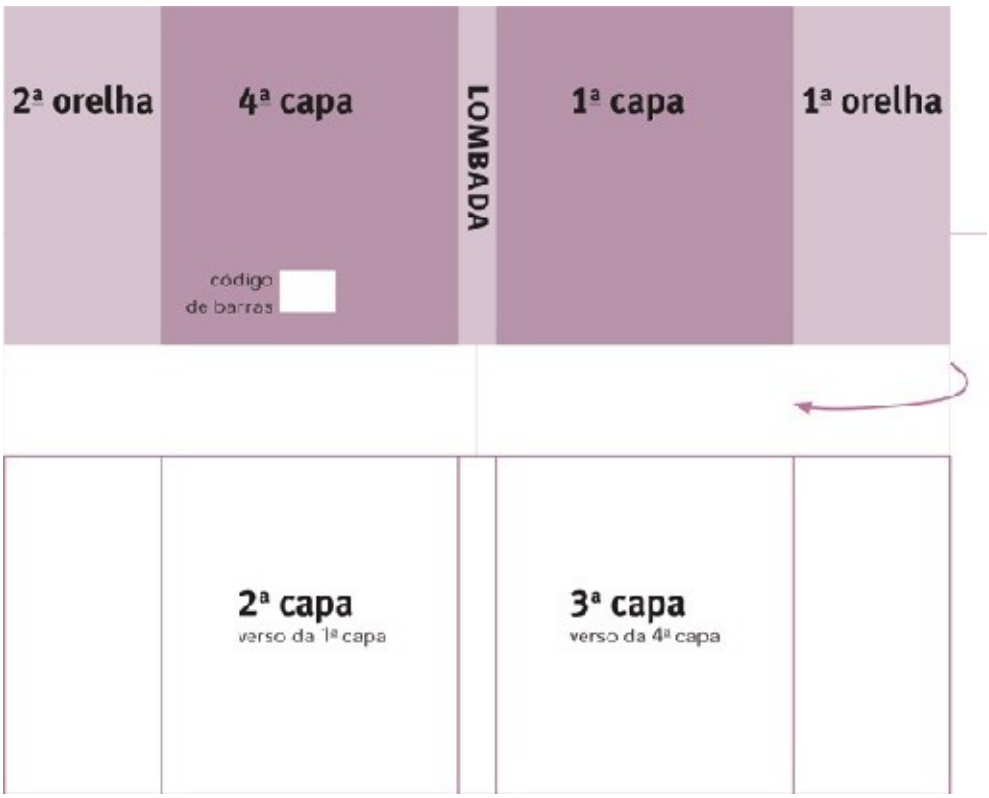
O livreiro realmente escolhe o livro que será exposto na vitrine e as editoras, às vezes, investem um bom preço por isso, quando acham que o livro vale a pena. O trabalho do designer é uma construção diária e devemos ter em mente que nem todas as nossas capas serão best-sellers ou estarão na vitrine e nem por isso serão maus projetos.

Os prêmios fazem bem e valorizam nosso ego, mas não devem ser uma obsessão, devemos trabalhar para obter bons resultados e ficar satisfeitos.

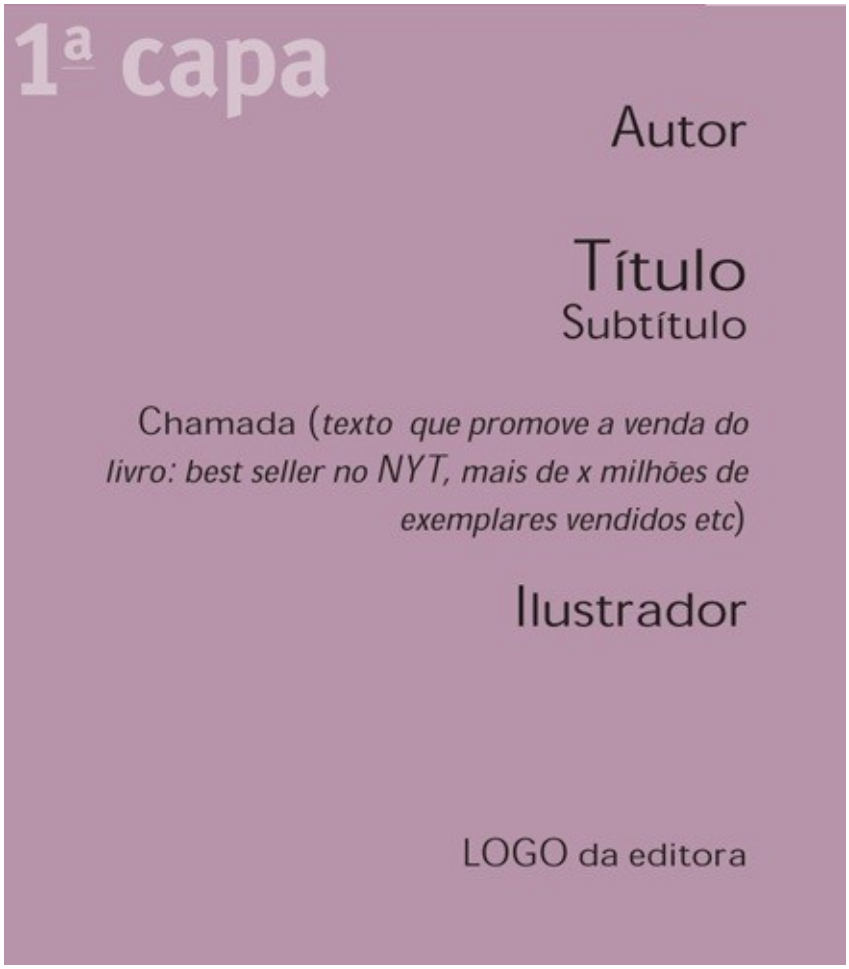
Eugênio Hirsh, grande mestre do design de capas no Brasil, dizia que a arte de capa não deve agradar, mas agredir. E ele fazia isso como niguém!

Com tanta subjetividade, precisamos de um pouco de concretude

O que não pode faltar numa capa?
Para começar, a capa do livro é composta pela primeira capa, 2ª e 3ª capas – que são a parte interna da capa –, pela quarta capa, lombada e orelhas.



Informações que entram na primeira capa:
Autor;
Título/subtítulo/chamada;
se o livro for ilustrado, entra o nome do ilustrador;
Logo da editora.

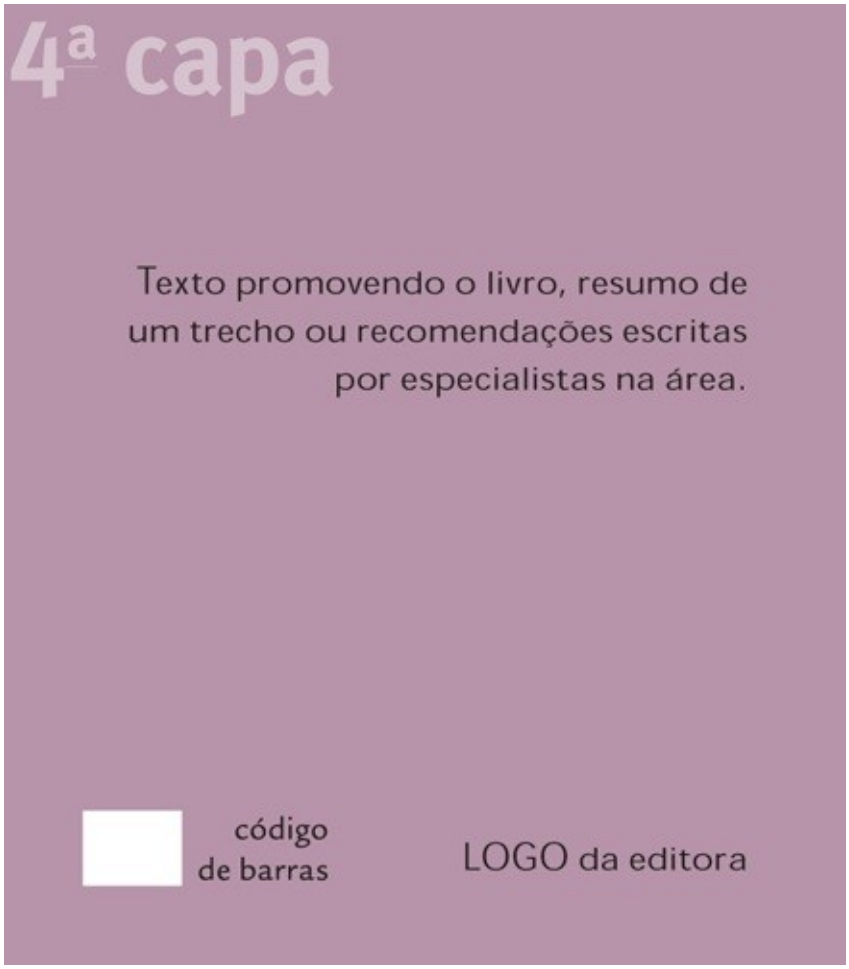

1ª capa
Autor
Título
Subtítulo
Chamada (texto que promove a venda do livro: best seller no NYT, mais de x milhões de exemplares vendidos etc)
Ilustrador
LOGO da editora

4ª Capa:

Resumo/trecho do livro/recomendações de personalidades ou formadores de opinião sobre aquele livro

Logo da editora

Código de barras (ISBN)


4ª capa
Texto promovendo o livro, resumo de um trecho ou recomendações escritas por especialistas na área.
código de barras
LOGO da editora

Lombada

Autor (em alguns casos apenas o sobrenome)

Título do livro

Logo da editora

A diferença entre as lombadas americana e francesa é o sentido da leitura. Na americana, o texto da lombada fica rotacionado à esquerda (mais bonito sobre a mesa) e na francesa (ou europeia) rotacionado à direita (mais fácil de ler nas prateleiras).

lombada americana

lombada francesa

Orelhas

1ª orelha: texto explicativo sobre o livro ou trecho do livro.

2ª orelha: texto sobre o autor eventualmente com foto

Assinatura do designer (depende da editora)

“Estrutura”

Como vimos, a estrutura que observamos nas capas de livro se mantém mas dependendo do livro, da importância do autor e da editora – se é mais conservadora ou arrojada – podemos ousar e criar novas hierarquias. Nomes de autores vendedores tendem a aparecer mais que o título do livro.

Imagem & ilustração

O design como diferencial

A produção da imagem que entrará na capa é, às vezes, uma preocupação e pode até atrapalhar na criação – se não houver verba para produzir uma foto, ou para comprar uma foto no banco de imagem?

Podemos pensar na ilustração como boa alternativa – da maneira mais ampla possível. Colagens, montagens, recortes. Na era da imagem dificilmente não pensamos na fotografia. Com as câmeras digitais mais acessíveis podemos produzir imagens facilmente e como designers podemos exercitar nosso olhar e produzir nossas próprias imagens.

Como nem sempre isso é possível, dá para tirar partido dos bancos de imagem a baixos custos – hoje em dia se encontram imagens que podem custar em torno de R$ 100 e algumas até gratuitas. Devemos sempre observar as condições de uso da imagem, sendo necessário o crédito do fotógrafo e do banco de

imagem. Se a imagem não for royalty free, podem ocorrer restrições ao número de exemplares do livro, por exemplo. Atenção!

É bastante importante arquivar todas imagens que você venha a adquirir para montar seu banco pessoal. Além disso, os bancos pagos têm momentos de camaradagem e liberam uma imagem gratuita com certa frequência. Sugiro fazer o download no maior formato permitido. Caso opte por imagens gratuitas, prefira usá-las de base de ilustrações ou montagens fotográficas, pois, sendo gratuitas, talvez outras pessoas a escolham também para trabalhos totalmente diferentes – e isso pode dar uma zebra danada.

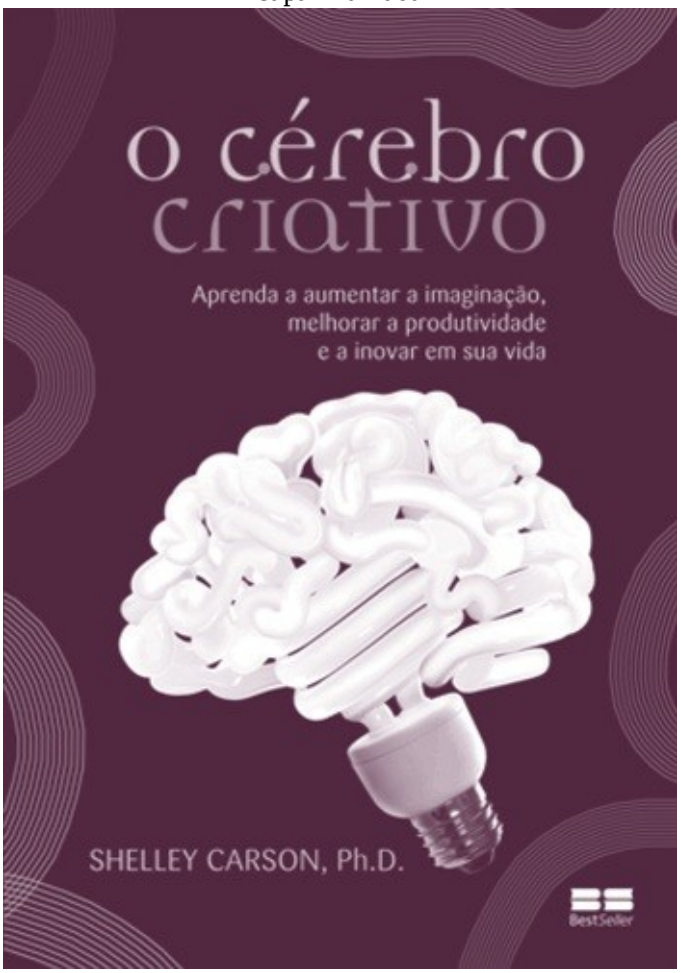
Nessa parte entra o que mencionei antes – aquele seus guardados podem caber exatamente naquela capa. Portanto vale a pena guardá-los numa pastinha!

Sugestões de sites e portais (ativos em 2013)

http://www.bluevertigo.com.ar/bluevertigo.htm
http://www.istockphoto.com/
http://www.textureking.com/
http://www.cgtextures.com/
http://www.dreamstime.com/
http://www.aiga.org/
http://www.professionalpublish.com.br/
http://ephoto.free.fr/
http://www.sxc.hu/
http://www.mayang.com/textures/
http://www.bn.br/portal/
http://www.portaleditorial.com.br/

imagem original

capa finalizada


o cérebro criativo
Aprenda a aumentar a imaginação, melhorar a produtividade e a inovar em sua vida
SHELLEY CARSON, Ph.D.
BestSeller

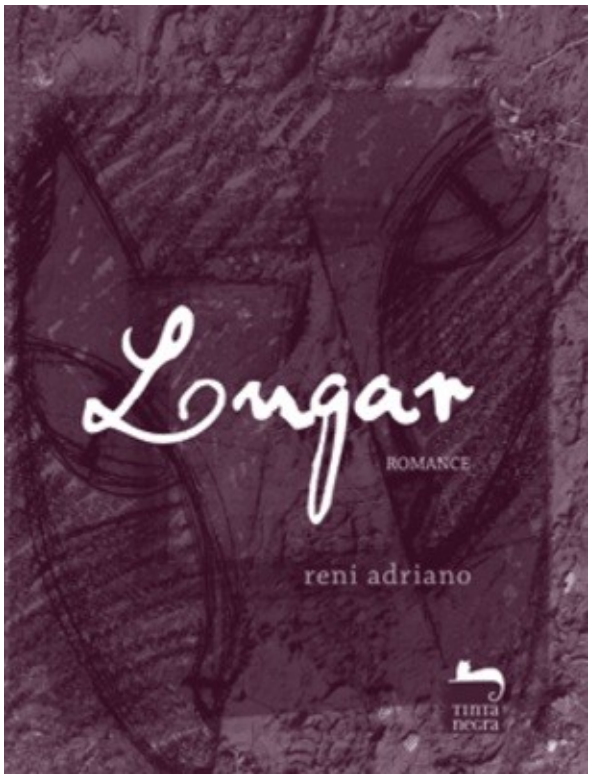
O cérebro criativo Editora Best Seller 2010

O uso do tipo

O tipo certo para cada expressão

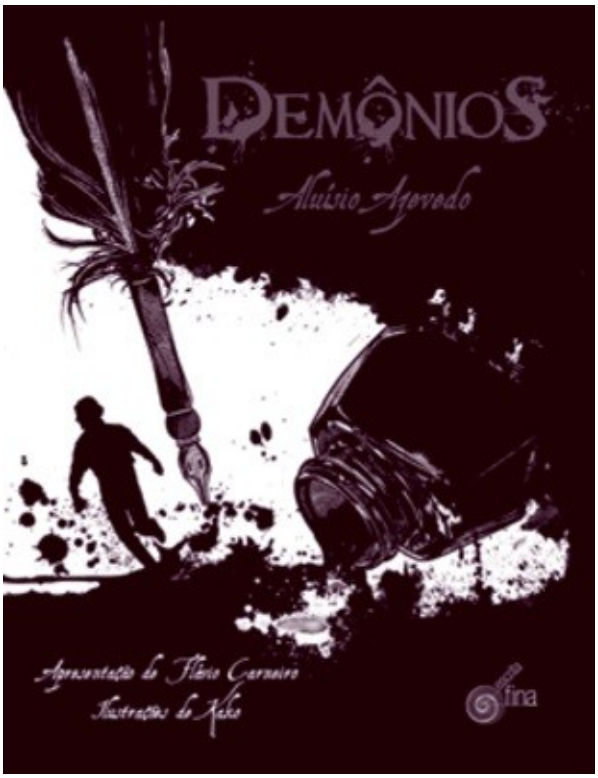
Os tipos falam e têm expressões peculiares, portanto cada um se caracteriza pelo seu desenho e pela sensação que transmite.

Um tipo clássico passará a ideia de um livro clássico, tradicional; um tipo moderno ou com desenho descontrutivista, terá aplicações exatas em capas com design que tenham a ver com o que ela quer transmitir – textos mais arrojados, contemporâneos e experimentais. O fato de termos milhares de fontes disponíveis atualmente não quer dizer que devemos usá-las a esmo, sem critério, só porque elas são bonitinhas – é preciso ter uma razão para isso. Além disso, devemos priorizar as famílias tipográficas bem desenhadas, completas (com acentos, sinais gráficos, variações como grifos e negritos etc).



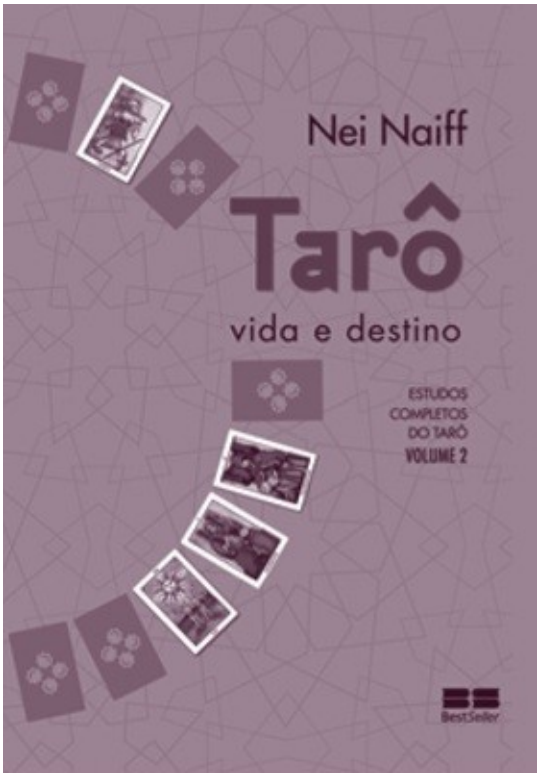
Lugar / Editora Tinta Negra / 2010

O tipo do título é parte do design e deve estar em harmonia com o conteúdo do livro.



Demônios Editora Escrita Fina 2011

Todas as estrelas do céu Editora Novas Ideias 2010



Tarô Editora Best Seller 2013

Montando a embalagem completa

O projeto de capa envolve:

1. Conceituação; trabalhada após a leitura dos originais;
2. Geração de ideias, brainstorming, geração de alternativas, rafes;
3. Primeiros estudos no computador: pesquisa de imagens, estudo tipográfico, primeiros layouts;
4. Definição dos layouts para apresentação – no máximo três – e posteriores ajustes;
5. Correções ou retrabalho;
6. Aprovação final da primeira capa e montagem da capa inteira.

Montagem

Definida a primeira capa é preciso desenvolver a lombada, as orelhas e a quarta capa. Isso acontece quando recebemos do editor o texto que entrará na quarta capa e orelhas. Quando a medida da lombada estiver definida e nos forem enviados o ISBN e o código de barras, podemos fechar o arquivo de capa.

Cuidados que devemos ter na montagem do arquivo final

Orelhas

As margens de segurança. É prudente deixar 1 cm de margem em torno do livro para o refile e, além disso, de 3 a 5 mm para sangramento.

As orelhas devem ter a medida mínima equivalente à metade da medida de capa – para uma capa com 16 cm, a orelha deverá ter 8 cm –, para um bom acabamento do livro; quando as orelhas são pequenas demais, elas tendem a abrir. Dessa forma a coluna do texto que entrará na orelha terá entre 5 e 6 cm, e o texto poderá estar alinhado ou justificado. O texto justificado facilita o ajuste do espacejamento entre palavras, mas esburaca o texto caso não seja hifenizado – é uma opção a ser tomada entre o designer e o editor.

Se o texto estiver em preto sobre fundo de cor, deverá estar em overprint (impressão sobreposta), evitando assim problemas de registro e filetes brancos sob textos muito finos.

Atenção para preservar os itálicos e bolds do texto original: em programas de ilustração vetorial, ao mudarmos a fonte, às vezes, esses estilos se perdem, diferente do que acontece nos programas de editoração. Títulos de livros e nomes de instituições têm sempre algum destaque – itálico ou bold – quando aparecem no texto de orelha ou quarta-capa.

Use tipos que mesmo pequenos fiquem legíveis, pois os textos de orelha devem ter entre nove e 11 pontos (dependendo do tipo, é claro!). Como a coluna da orelha será pequena, você poderá utilizar o texto alinhado à esquerda ou justificado e hifenizado, para que o texto não fique com problemas no espaço entre palavras.

No acabamento da orelha deixe pelo menos 1,5 mm de seixo – que fica na dobra das orelhas e dá o acabamento da 1ª e da 4ª capa. Por exemplo, se sua capa tiver 16x23cm, considere 16,15x23 cm para seu fundo de 1ª capa – esses 0,15 cm serão o seixo para acabamento.

linhas de corte
linhas de dobra
5mm de sangramento
Orelhas
Optou-se pelo texto justificado a esquerda, com destaque para o nome do autor. A foto foi substituída por uma ilustração. Devemos sempre colocar o crédito para a foto (ou ilustração) do autor.
Observe o eixo de 1,5mm na dobra da orelha.
2AB
CONHEÇA TAMBÉM:
QUANTO CUSTA O MEU DESIGN?
de Andre Beltrão
E
VENDE-SE DESIGN
de Bruno Porto

Foto do autor: Caso seja utilizada a foto do autor, observar o tamanho e a resolução – e não se esqueça do crédito de autoria da foto. Às vezes, recebemos a foto no tamanho correto mas em 72 ppi – não serve, para o processo offset precisamos da foto no tamanho real e em 300 ppi!

Lombada

Na lombada entra o nome do autor, o título do livro e o logo da editora.

As editoras costumam ter duas assinaturas – uma para ser aplicada na capa e uma derivada da primeira para a lombada.

• Se a lombada permitir, se houver espaço, trabalhe-a muito bem. É importante que ela tenha boa visibilidade na prateleira da livraria (e, posteriormente, na casa do leitor).

Quarta-capa

Na quarta-capa entram alguns textos que podem ser depoimentos de personalidades ou formadores de opinião no assunto do qual trata o livro. Podem ser ainda trechos do próprio livro e notícias que abonem o livro ou o autor.

Criado em 1967 e oficializado como norma internacional em 1972, o ISBN - International Standard Book Number - é um sistema que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país e a editora, individualizando-os inclusive por edição.
O sistema é controlado pela Agência Internacional do ISBN, que orienta e delega poderes às agências nacionais. No Brasil, a Fundação Biblioteca Nacional representa a Agência Brasileira desde 1978, com a função de atribuir o número de identificação aos livros editados no país.

A partir de 1º de janeiro de 2007, o ISBN passou de dez para 13 dígitos, com a adoção do prefixo 978. O objetivo foi aumentar a capacidade do sistema, devido ao crescente número de publicações, com suas edições e formatos.
fonte: http://www.isbn.bn.br/

O código de barras com o número do ISBN. A quarta-capa merece atenção e nunca deve ser deixada de lado. É recomendável, ao projetar uma capa, trabalharmos a quarta-capa ao mesmo tempo, usando elementos que enriquecerão o layout.

Os detalhes no acabamento da capa são muito importantes é onde aparece o diferencial técnico. Nos textos que não podem ficar em overprint devemos aplicar o trapping, que é um contono mínimo (0.144pt) em overprint (stroke overprint) para que não haja filetes brancos em cores especiais justapostas ou cores justapostas que não tenham percentuais em comum.

As imagens devem estar na resolução correta (tamanho exato em que serão utilizadas e em 300 ppi), sempre em CMYK ou no caso de cores especiais, separadas em canais de cor – essa preparação poderá ser feita no Photoshop ou, caso a imagem esteja em escala de cinza (grayscale), poderá receber as cores especiais aplicadas diretamente no Indesign. Verifique sempre as cores que está usando numa escala impressa; o computador, por mais calibrado, não corresponde à cor exata na impressão, a escala impressa é a sua garantia. Utilizamos diversas escalas de referência: as escalas Pantone para cores especiais; as escalas Europa para cores de processo CMYK. Algumas gráficas fornecem escalas impressas mas nem sempre são precisas.

ACABAMENTOS E RECURSOS GRÁFICOS

Dependendo do porte do projeto e da editora para a qual você está trabalhando, existem mais ou menos possibilidades de propor acabamentos especiais para a capa.

Laminação

O acabamento básico é a laminação, que confere à capa uma durabilidade maior e um bom acabamento, sem com isso envolver altos custos. A laminação pode ser brilhante ou fosca e para cada uma delas devemos considerar alguns pontos importantes.

A laminação brilhante realça as cores e as imagens que estão sendo utilizadas na capa. Outra peculiaridade é a linguagem que a capa terá, mais reluzente, diferente da textura mate que a laminação fosca confere à capa.

A laminação fosca tem a característica de realçar a textura de papel da capa e tem um efeito mais agradável ao tato. O cuidado que devemos ter na laminação fosca é pela redução da luminosidade das cores, inclusive do branco, que não reflete tanto a luz como na laminação brilhante. Sabendo disso, devemos estar atentos para os percentuais de cor que utilizamos, principalmente quando queremos cores mais vibrantes. O ideal é utilizarmos percentuais mais próximos às cores puras – por exemplo, para um vermelho mais escuro usar 100% de magenta + 100% de amarelo + 15% de cyan em vez de preto para fechar a cor. Não devemos escurecer demais as cores da capa ou as imagens a ponto de perder detalhes.

Outro cuidado importante é na proximidade de percentuais de cor, quando queremos o efeito tom sobre tom. Por exemplo: ao utilizarmos um fundo em 100% da cor e aplicamos algum detalhe em 90% da mesma cor, provavelmente essa diferença será praticamente imperceptível se a mesma receber laminação fosca. Mesmo que no monitor a cor tenha uma diferença razoável, o resultado final poderá ser ruim. Mais uma vez é importante ter uma escala impressa para comparar os percentuais, pois as diferenças que aparecem no monitor podem não ser fiéis quando impressas.

Vernizes

Além da laminação, um recurso bastante utilizado é o verniz, principalmente o high gloss, que se popularizou entre os acabamentos gráficos. O verniz pode ser aplicado a partir de um arquivo pdf separado onde estarão todos os detalhes que receberão o acabamento – esse procedimento é chamado verniz localizado ou “de reserva”. Como todo acabamento, requer cuidados no uso. O verniz high gloss funciona bem em cores fortes e imagens, também funciona bem quando queremos usá-lo como textura de brilho criando um desenho independente. Por outro lado, se tivermos um título muito delicado vazado em

branco, o efeito desaparece. A combinação de verniz high gloss e laminação fosca funciona bem e é uma boa alternativa de acabamento.

Outro cuidado que deve ser tomado na aplicação do verniz é nas áreas de dobra. Se aplicarmos verniz chapado sem deixar uma área isolada para a dobra ele irá quebrar no vinco de manuseio, nas áreas de dobra das orelhas e lombada. Devemos lançar mão do verniz em áreas bem definidas da capa e em detalhes, sem usá-lo chapado na capa toda e evitando, principalmente, as áreas de dobra.

Existem diversos tipos de vernizes disponíveis no mercado e tudo dependerá do quanto a editora está disposta a investir no livro. Existem, por exemplo, vernizes texturizados, que podem dar uma aspereza na capa e que exigem muito cuidado no acabamento. Existem também impressões feitas em papel vegetal, em acetato, papel micro-ondulado e em papéis especiais. Mais uma vez, o verniz está diretamente ligado ao conceito da obra, portanto, não o utilize gratuitamente.

Relevos

Os relevos são recursos que podem ter um efeito elegante e diferenciado. Para que o relevo funcione bem, devemos ter cuidado na escolha do papel que poderá ser um Cartão 240g/m^2. Os relevos são feitos a partir de clichês metálicos com o desenho que se deseja imprimir. O relevo não é um procedimento barato e vale a pena quando utilizado em tiragens maiores. A combinação de relevo e outros acabamentos como verniz ou hot stamping e laminação são excelentes.

Hot stamping

O hot stamping é bastante associado ao relevo pois também precisa do clichê para sua aplicação, que é feita com calor. O hot stamping é a aplicação de uma fita metálica (que hoje em dia está disponível em diversas cores) que, com a ação do calor e pressão do clichê, transfere essa superfície metálica para o papel. Muito utilizado em títulos de livros, o hot stamping tem associado a ele nobreza e brilho.

Facas especiais

Outro recurso que pode ser utilizado é a faca com corte especial. As facas valorizam muito a capa. Podemos utilizar o verso das orelhas para criar efeitos de cor e volume. Assim como o relevo, é um recurso com alto custo, sendo utilizado preferencialmente em grandes tiragens ou em edições especiais.

Quando temos oportunidade de trabalhar com editoras que permitem o uso desses acabamentos, devemos utilizá-los com criatividade e arrojo, de forma que seja uma rica solução de design, e não apenas um adereço. Lembre-se: luxo não é sinônimo de design.

Tipos de capas

Brochura

O miolo do livro é montado e costurado em cadernos e colado na parte interna da lombada da capa, à primeira e à última página do livro. Esse tipo de capa não recebe acabamentos de folhas de guarda. Pode ter orelhas ou não. A capa com orelhas é mais estruturada e bem acabada. A capa sem orelhas tem um custo de produção bastante reduzido, pois o livro pode ser refilado de uma só vez, nos três lados. A capa brochura poderá ser colada diretamente num miolo que não seja costurado, com a cola PUR – esse acabamento não tem a mesma durabilidade do miolo costurado pois a cola tende a ressecar com o tempo e as folhas do livro podem se soltar.

Capa dura

A estrutura da capa é montada com um papel encorpado – geralmente um papel Paraná. A capa é impressa em papel couché e reveste o papel Paraná. A capa dura não é colada na lombada, e precisa ser feita com muito cuidado no acabamento. A folha de guarda é colada na parte interna da capa e na área de manuseio do miolo. O arquivo de confecção desse tipo de capa deve ser feito com margens de 3 a 4 cm além da medida do livro, para dar o acabamento da capa. As capas duras não têm orelhas.

Capa flexível

A capa flexível é uma alternativa recente e é um meio-termo entre a capa dura e a brochura. Ela também é impressa num papel cartão de alta gramatura e montada como se fosse a capa dura, mas sem o papel Paraná. A montagem também é feita com folhas de guarda e sem cola na lombada. As capas flexíveis podem ou não ter orelhas.

Sobrecapas

As sobrecapas podem ser feitas em qualquer papel diferenciado, em materiais como acetatos ou qualquer outro que venha a ser pensado pelo designer e pelo editor, e que se preste à função. Quando estamos criando, devemos pensar em alternativas ousadas e que possam até parecer malucas, pois delas podem derivar soluções inteligentes e adequadas ao projeto como um todo.

Papéis para impressão

Os papéis para impressão de miolo são específicos para aquele fim, são os chamados papéis editoriais que têm isenções especiais de determinados impostos, dadas como incentivo para baratear os custos de

impressão. Os mais utilizados são o altaprint, o offset, a linha pólen da Suzano, os couchés (para livros que necessitem de uma alta qualidade de impressão como os livros ilustrados). Hoje dispomos de uma grande variedade de papéis, inclusive estrangeiros, mas alguns são de uso mais comum pelo acabamento e preço.

Para a impressão de capa, os papéis mais utilizado são os cartões tríplex em diversas gramaturas, que vão desde o 240 g/m^2 ao 300 g/m^2, que tem uma ótima qualidade de impressão e acabamento branco nas duas faces.

O uso de cores especiais

Para a maioria das capas devemos considerar que a policromia é o processo de impressão preferido pelas editoras. Apesar de às vezes pensarmos que capas com apenas duas ou três cores serão mais baratas para produzir, isso nem sempre é verdadeiro. Para a maioria das gráficas que imprimem capas ou que produzem o livro inteiro o processo da policromia não sai do normal e, portanto, barateia a produção. Capas que recebem cores especiais exigem da gráfica a disponibilidade de imprimir em uma determinada máquina, que não a sua 4 cores, sendo necessário também maior controle para se ter a fidelidade de cor nas diferentes edições daquele livro. Isso não quer dizer que NUNCA poderemos usar cores especiais. Sabemos que determinadas cores só são alcançadas com as cores especiais e, se for esse o caso, o editor terá que aprovar aquela verba para seu uso.

Brevíssima consideração sobre o projeto editorial para ebooks

Muitos ebooks ainda são meras adaptações de projetos de livros já existentes, para os formatos ePub e PDF.

Com a demanda de livros para os leitores eletrônicos, há novas perspectivas profissionais e mudanças na linguagem do livro como produto visual.

Os leitores eletrônicos tem particularidades diferentes do livro impresso, como a luminosidade e brilho, fatores que muitas vezes incomodam os consumidores menos habituados a eles. Para isso tem se projetado fontes que permitem uma leitura mais agradável e confortável e de características diferentes que aquelas impressas no papel, no caso dos livros.

Uma discussão interessante é sobre quem será esse profissional que projetará os novos livros no formato ebook; se um designer que já projeta livros impressos e migrará para projetos de livros eletrônicos, ou um profissional com uma visão voltada para a visualidade da tela do computador – web designers, programadores, etc.

A partir do Indesign Cs5 e 5.5, ferramentas surpreendentes podem ser usadas com muita facilidade pelos designers, mesmo aqueles que não tem intimidade com a programação em código. Os novos formatos de programação HTML5 também se mostram mais amigáveis para aqueles que tem receio de, em vez de designers, se tornarem programadores. Acredito que será uma nova especialidade no design, que poderá contar com jovens designers de livros que facilmente irão adquirir essas novas competências do pensamento do webdesign e programadores que tenham um olhar voltado para o design de publicações.

Os conhecimentos técnicos que o designer editorial precisa ter hoje em dia, de diagramação, fechamento de arquivos e produção gráfica, deverão ser enriquecidos com os conhecimentos de HTML, CSS e do próprio Indesign, voltado para publicações eletrônicas. Confesso que, quando iniciei um curso de criação de publicações para ePub, com o craque Felipe Santos, me senti traída pelo Indesign! São tantas possibilidades que eu ignorava completamente que fiquei realmente assustada. Eu não fui adiante nos projetos de livros eletrônicos, mas confesso que foi uma opção bastante consciente, preferi continuar projetando meus livros em papel.

Os leitores eletrônicos têm características específicas e, uns deverão ter projetos diferentes de outros, como o iPad ou o kindle, por exemplo. O importante, a meu ver, é considerar os princípios básicos do design de publicações, como a harmonia entre tamanho do tipo, entrelinha e mancha de texto, as adaptações aos tipos desenvolvidos para web, que são muitos, atualmente; as cores que podem tornar a leitura menos cansativa na tela; e explorar as possibilidades de uma nova experiência que o ePub permite, como o conteúdo interativo, inserção de animações e de som, hipertextos etc.

Há alguns cursos voltados para a publicação de epubs, como os da Dualpixel e cursos online, como os oferecidos pelo Lynda.com.

O importante é que as editoras compreendam a necessidade de ter um profissional tecnicamente capacitado para desenvolver novos produtos e não ficar apenas adaptando o que já existe no mercado editorial.

CONCLUSÃO

O designer hoje diante de um editor e do seu objeto de trabalho

O designer se relaciona com o editor tendo o objetivo de realizar uma parceria duradoura. Para o editor é muito bom poder confiar no designer, pois ele tem seu planejamento feito com antecedência. Para que esse processo de confiança aconteça, o designer deve fazer jus a esse depósito de confiança: ele deve cumprir prazos, saber o que está fazendo e, principalmente, buscar um aprimoramento constante da sua formação. Isso vale para a atuação em qualquer área do design. Precisamos estar por dentro dos novos processos de produção, dos novos softwares, materiais, enfim, tudo que faça parte do nosso universo de trabalho. E, no caso do designer de livros e capas, devemos amar os livros, cultivar o hábito da leitura e da observação desse objeto que nos acompanha desde pequeninos, que já ajudou a fazer revoluções, que sustenta religiões, que provoca a ira de alguns... O livro nos faz sonhar por meio de histórias comoventes, engraçadas, irônicas, assustadoras e nossa responsabilidade é cultivar o leitor que vai sonhar com todas as histórias que ainda estão por ser contadas e recontadas.

Bibliografia

A Revista no Brasil (2000). São Paulo: Editora Abril,249p.

ARAÚJO, Emanuel (1986). *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e INL/ Pró-memória, 3a. Edição, 674p.

BRINGHURST, Robert (1992) [2005]. *Elementos do estilo tipográfico* (versão 3.0). Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify

CARTER, Rob (1997). *Diseñando con tipografia*; Libros, revistas, boletines. Barcelona: Rotovision, 1ª Reimpressión, 159p.

COSTA FERREIRA, Orlando da (1994). *Imagem e letra; introdução à bibliologia brasileira; a imagem gravada*. São Paulo: Edusp,509p.

CRAIG, James e BARTON, Bruce (1987). *Thirty centuries of graphic design – An illustrated survey*. New York: Watson-Guptill Publications.

CARDOSO, Rafael (org.) [2005]. *O design brasileiro antes do design*, São Paulo: CosacNaify.

DENIS, Rafael Cardoso (2000). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 240p.

FERLAUTO, Claudio e JAHN, Heloisa (1998) O livro da gráfica. São Paulo: Hamburg Gráfica e Editora, 96p.

HALLEWELL, Laurence (1985). *O livro no Brasil* (sua história). São Paulo: Edusp.

HASLAM, Andrew (2006). *Book design*. London: Laurence King Publishing Ltd.

HENDELL, Richard (2003). *O design do livro*. Cotia: Ateliê Editorial, 224p.

JOBLING, Paul; CROWLEY, David (1996). *Graphic design:* reproduction and representation since 1800. Manchester: Manchester University Press, 296p.

LIMA, Guilherme S. da Cunha (1977). *O Gráfico Amador*: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

LUPTON, Ellen (2006). *Pensar com tipos*: guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify. 182p.

PAULA, Ademar A. de e NETO, Mario Carramillo (1989). *Artes gráficas no Brasil*: registros 1746-1941. São Paulo: Laserprint. 168p.

PORTA, Frederico (1957). *Dicionário de artes gráficas*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

SAMARA, Timothy (2007). *Grid*: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify. 208p.

SODRÉ, Nelson Werneck (1999). *História da imprensa no Brasil*. 4ª edição (atualizada), Rio de Janeiro: Mauad, 501p.

SPIEKERMANN, Erik e GINGER, E.M. (1993). *Stop Stealing Sheep* & find out how type works. Mountain View, California: Adobe Press, 174p.

SÜSSEKIND, Flora (1987). *Cinematógrafo de letras:* literatura, técnica e modernização no Brasil São Paulo: Companhia das Letras, 170p.

TSCHICHOLD, Jan ((2007). *A forma do livro*: ensaios sobre tipografia e estética do livro. Cotia: Ateliê Editorial, 224p.

TWYMAN, Michael (1982). *The graphic presentation of language*. Information Design

Journal,vol 3(1), Grillford Ltd, Stony Stratford, Milton Keynes, UK, 2-22.

TWYMAN, Michael (1985). *Using pictorial language*: a discussion of the dimensions of the problem. In: DUFTY T. & WALLER R., Designing Usable Tets. New York: Academic Press, ch. 2, 245-312.